Motive mitologice şi arhetipuri în filmul de artă

Dumitru OLĂRESCU

În mitologie şi religie cineaştii au căutat elementele mai spectaculoase, mai „cinematografice" ale marilor teme şi scenarii ale gândirii arhaice, arhetipuri şi simboluri ontologice şi existenţiale de valoare paradigmatică, mărturisind despre unitatea în adâncime a spiritului omenesc, despre o profundă şi originală viziune poetică.

În cele ce urmează vom încerca să determinăm rolul unor motive mitologice şi ale unor construcţii arhetipale, precum şi importanţa unor semnificaţii simbolice şi metaforice la cristalizarea substanţei poetice în filmul naţional de nonficţiune.

Miturile şi riturile noastre, fiind realităţi culturale complexe, pot fi abordate şi interpretate în multiple perspective cinematografice.

Se ştie că în filmul documentar de artă se declanşează un proces interactiv de sintetizare a mai multor genuri de artă. Aici operele de artă (coregrafia, arta plastică, goblenul, arta interpretativă, arta populară şi a.) nu sunt transferate automat pe ecran, ci supuse viziunii, interpretării cineaştilor, evidenţiindu-se adesea sensuri nebănuite sau diminuate în operele originale. Apar accente şi semnificaţii noi. În aceste filme, operele de artă, fiind redimensionate (prin montaj, mişcări de aparat, cadraj şi alte operaţii), sonorizate (prin accente sau efecte sonore, partitură muzicală, comentariu literar şi a.) şi, în general, interpretate, recompuse pe bază de noi principii, alte ritmuri, într-un nou limbaj – cel cinematografic – obţin noi dimensiuni, noi valenţe artistice.

După cum vom vedea din unele filme, o serie de motive mitologice sunt integrate în construcţii arhetipale. Arhetipurile – medii autonome condensate de semnificaţii – retopite în substanţa sedimentară a unor fragmente mitice esenţializate, denotă caracterul imprescriptibil al naraţiunii ce se alimentează din farmecul şi forţa monolitică a secvenţei mitice respective. Caracterul universal al acestor construcţii semnificative îşi află explicaţia, după Freud, în faptul că ele ar constitui un patrimoniu transmis filogenetic. Iar conform opiniei lui Jung, arhetipurile numite de el *„fantasme originale" ar fi nişte „modele performante" implantate în inconştientul şi în sufletul omenesc sau nişte prototipuri de ansambluri simbolice, emotive şi totodată cu un dinamism formativ"*[1]. Din punctul nostru de vedere, pentru o caracterizare mai amplă a construcţiei arhetipale, le putem oferi dreptate ambilor psihanalişti, adăugând aici şi ideea lui Mircea Eliade despre aceea că imaginile şi simbolurile arhetipale păstrează culturile deschise şi le fac apte să releveze situaţiile limită ale omului. De aceea, validitatea arhetipului, de altfel ca şi a simbolului, depinde de modalitatea de cunoaştere, de gradul de comprenhensiune al consumatorului de artă, pentru care, dacă nu percepe sensul logic al arhetipului, semnificaţiile lui metafizice, va fi imposibilă şi delectarea poetică a acestuia. Arhetipurile, ca şi alte structuri transcendente, sunt relativ autonome, dar introducerea lor pur tradiţională într-un context accidental e imposibilă sau va lipsită

[1] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, vol. I, Bucureşti, Editura Artemis, 1995, p. 27.

BDD-V2428 © 2006 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-11-01 00:00:57 UTC)

de tensiunea emotivă, cu atât mai mult când e vorba de nonficțiune, unde tot ce este vădit fictiv mai devreme sau mai târziu se avortează din structurile filmice. Arhetipul continuă, după cum a observat Mircea Eliade, să creeze *valori culturale* şi el, fiind o *formă dinamică a inconştientului* (G.C. Jung), face ca această valoare să țină de domeniul poeticului şi, comparându-le cu motivul, arhetipul obține valori simbolice sau metaforice, presupunând o ambivalență în interpretare, adăugând la motivul conştient produsul inconştientului.

Încă în tinerețea artei cinematografice Serghei Eisenştein, referindu-se la geneza cinematografiei, menționa rolul ontologic al construcțiilor simbolice, metaforice şi arhetipale în structurile filmice.

Arhetipul are la bază elementul simbolizant, apropiindu-se astfel de simbol sau chiar înlocuindu-l, îndeplinind funcția de legătură dintre individual şi universal. De aceea arhetipul continuă să fie creator, să valorifice existența, să creeze valori culturale: poetice sau cognitive. Despre toate acestea vom încerca să ne convingem prin unele exemple din filme în care vom sesiza "comportamentul" artistic al unor construcții arhetipale ca, spre exemplu, motivul Cosmosului – arhetip ideal al Creației; arhetipurile Agnus Dei (Mielul Divin) şi Marea Trecere; Drumul Golgotei sau Drumul Crucii; motivele arhetipale ale Casei părinteşti, ale Părinților şi ale Copilăriei – nostalgia paradisului pierdut ş. a.

Caracterul metaforico-simbolic constituie o altă particularitate importantă a poeticului filmului național. Cele mai frecvente figuri de stil din filmele noastre – metafora şi simbolul – încărcate cu afectivitate şi dinamism, exprimă plastic şi sugestiv mesajul operei cinematografice.

De la primii paşi ai filmului de nonficțiune şi până în prezent cineaştii (John Grierson, Robert Flaherty, Joris Ivens, Dziga Vertov, Paul Rotha, Jean Rouch, Chris Marker, Mihal Romm, Gherț Frank ş.a.), au utilizat în operele lor multiple semnificații simbolice şi metaforice, diverse figuri de stil, afirmând astfel caracterul poetic al cinematografiei de nonficțiune, posibilitățile comunicării artistice a mesajului în pofida adepților unui film pur informativ, pur cognitiv şi strict cronologic…

Conform afirmațiilor mai multor mitologi şi filosofi (Mircea Eliade, Lucian Blaga, Romulus Vulcănescu, Mircea Vulcănescu ş.a.) despre caracterul poetic al mitologiei române, după depistarea mai multor arhetipuri şi motive mitologice implantate în structurile filmului, ne permitem să vorbim despre caracterul metaforic al unor filme autohtone. În filiația genetică şi structurală a filmului există o întrepătrundere organică a miticului cu poeticul.

Implicarea universului mitic şi al celui biblic în structurile unei arte realiste, cum este cinematografia, mai ales cea de nonficțiune, e posibilă numai prin intermediul poeticului, care, aflat la temelia miturilor noastre, a influențat filmul documentar, conferindu-i şi lui un profund caracter poetic. Structura filmică, prin limbajul ei, asimilează universul mitic sau ritualic, amplificându-i şi multiplicându-i semnificațiile, dar păstrându-i autenticitatea lui artistică polarizantă.

Motive mitologice mai frecvente conțin lucrările cineaştilor documentarişti: Vlad Ioviță, Gheorghe Vodă, Pavel Bălan, Emil Loteanu, Serafim Saka, Anatol Codru, Iacob Burghiu, Vlad Druck, Mircea Chistrugă, Ion Mija.

BDD-V2428 © 2006 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-11-01 00:00:57 UTC)

Regizorul Vlad Ioviță vine în cinematografie cu ideile şi frământările omului de acolo, de la țară, dar ele prezintă interes pentru toată lumea. Pentru el lansarea filmului *Fântâna* nu e deloc întâmplătoare.

Scufundarea în apele subterane ale subconştientului are darul să aducă la suprafață adevăruri de valoare. Ca să putem zări stelele propriului nostru spirit este necesar uneori să coborâm în fântâna foarte adâncă a eului nostru esențial.

Psihologul Karl Gustav Jung a perceput motivul fântânii tot legat de vedere şi revelație, consacrând mult spațiu studiului simbolismului fântânii în legătură cu alchimia[4], vede în acest motiv o imagine a sufletului ca sursă de viață interioară şi de energie spirituală. Nevoia de „actualizare" a imaginii fântânii apare, după Jung, atunci când viața individuală este inhibată şi secată. Astfel, prin simbolul fântânii, sufletul uman exprimă dimensiunea *adâncimii sale nesfârşite*, adică sămânța ciclului etern al formelor şi reprezentărilor, al vederilor şi revelațiilor.

Actul Înălțării Fântânii se desprinde din mitul Creației, care, având o arie largă de extindere, face ca motivele sale mitopoetice să cuprindă şi să influențeze emotiv mai multe filme de nonficțiune, lansate de cineaştii noştri: *De sărbători* şi *Dansuri de toamnă* (regizor Vlad Ioviță); *Ecoul văii fierbinți* şi *Eugeniu Doga* (regizor Emil Loteanu); *Alexandru Plămădeală* şi *Neam de pietrari* (regizor Anatol Codru); *...şi obosite mâinile tale*, *Meşterul anonim*, *Goblen* şi *Ştefan cel Mare, Aria* (regizor Vlad Druck); *Mihai Grecu. Dincolo de culoare* şi *Confesiunea* (regizor Mircea Chistrugă); *Vlad Ioviță* şi *Balada lemnului* (regizor Iacob Burghiu) şi alte filme în care se evidențiază motivele mitului Creației, condiționând adesea şi valența poetică a acestor filme.

Uneori, ritualul era inclus în mit, alteori, mitul era un component al ritualului, cu scopul de a atribui anumite sensuri actelor acestuia, cum ar fi ridicarea la divin prin intermediul sacralității unei acțiuni concrete: Înălțarea Fântânii. Autorii filmului *Fântâna* ne conving că apa nu se dă muritorului de rând atât de simplu şi că facerea fântânii, aidoma facerii lumii, e aceeaşi ca Marea Creație legată prin multiple fire cu Pământul şi cu Cosmosul.

Motivul Fântânii – descendent din unul dintre miturile fundamentale şi anume, mitul Creației, se îndreaptă spre arhetipuri şi date concrete, spre cunoaşterea adâncurilor umanității. Acest motiv mitopoetic condensează diverse semnificații: dăruire, legăturile reale şi transcendente ale omului cu pământul şi cu Cosmosul, statornicia neamului nostru, înălțarea prin coborâre (motiv rar întâlnit), rostul omului în viață şi multe alte semnificații. În centrul acestui vechi ritual, ca şi în marea lor majoritate, se află omul – omul de creație, deoarece el creează o operă, sacrificându-se şi metaforic, şi direct, fiindcă în orice moment pot să se prăbuşească malurile, să se năruie pietrele, să năvălească apele. De aceea, Înălțarea Fântânii integrează şi chipul apostolic al fântânarului, care atinge semnificațiile dramei umane, dramei dintotdeauna a creatorului, pentru care creația este actul primordial al existenței sale şi el – acelaşi Meşter Manole – este gata să se sacrifice în numele creației „*pentru că noțiunea de creație* – va menționa Mircea Eliade – *este legată în universul mintal popular cu noțiunea de jertfă şi de moarte. Omul nu poate crea nimic desăvârşit decât cu prețul vieții sale*"[2].

[2] Mircea Eliade, *Meşterul Manole*, Iaşi, Editura Junimea, 1992, p. 79.

BDD-V2428 © 2006 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-11-01 00:00:57 UTC)

Toate acestea au făcut ca filmul *Fântâna*, pentru prima dată, să dea expresie poetică prin limbaj cinematografic unor esenţe ale spiritualităţii româneşti, să pună începuturile filmului poetic – particularitate definitorie a cinematografiei naţionale.

Mitologul Romulus Vulcănescu găseşte în mitologia română că punctele sacre pe moşia satului erau fântânile şi troiţele, care le însoţeau. Această vecinătate, după părerea noastră, nu-i deloc accidentală: troiţa exprimând direct semnificaţia Sacrificiului.

Mai târziu, în filmul *Neam de fântânari*, dedicat aceluiaşi ritual – Înălţarea Fântânii – regizorul Mircea Chistrugă face o trimitere directă la subiectul sortit sacrificării: din zarea dealului, prin iarba crudă se apropie încet spre fântânari femeile (mamele, soţiile, surorile) cu merinde – aluzie directă la Ana meşterului Manole. Acest motiv, în aceeaşi interpretare, îl găsim şi în filmul regizorului Anatol Codru *Neam de pietrari*, care se integrează în aria aceluiaşi motiv al actului de creaţie. Mitologul Mircea Eliade sublinia că „*în creaţie este divinitatea care se sacrifică pe sine… şi de asemenea, fiinţa cea mai dragă, cea mai apropiată; un alt fel de a formula jertfirea de sine. Legenda* Meşterul Manole *a redescoperit acest sens străvechi, metaforic şi de aici patosul ei şi neistovita ei polivalenţă, care îngăduie cele mai felurite interpretări artistice”*[3].

De altfel, credem că nu vom greşi afirmând că însuşi Meşterul Manole, după sacrificarea soţiei şi a copilului, îşi sacrifică şi el viaţa tot pentru o creaţie, exprimată printr-o fântână; atunci când principele Negru-Vodă porunceşte să se ia scările pentru ca zidarii să moară pe acoperişul mănăstirii, să nu mai poată crea opere de artă asemănătoare, ei îşi fac aripi de şindrilă, dar aripile nu-i ţin şi ei cad morţi, toţi, la pământ, şi numai locul unde a căzut meşterul Manole s-a făcut *o fântâniţă lină / cu apă puţină.* Astfel, putem vorbi despre mai multe sacrificii într-o singură operă, dar în numele unei idei comune – Creaţia.

Din cele mai vechi timpuri, Sacrificiul este un motiv al renunţării la bunurile pământeşti din marea dragoste de spirit, de frumos şi divin. Motivul fiicei sau fiului jertfit se întâlneşte în multe tradiţii, iar exemplul lui Avraam, care a adus ca sacrificiu pe Isaac – unicul său fiu – a devenit clasic, efectuând o trimitere directă la Mântuitorul nostru Iisus Cristos, care şi-a dus crucea sus pe Golgota pentru a fi răstignit pe ea, fiindcă, conform Cărţilor Sfinte, „*...după Lege, aproape totul este curăţit cu sânge; şi fără vărsare de sânge nu este iertare*”[4]. Aşadar, teoria Sacrificiului, ca purificator al spiritului, o găsim în Vechiul Testament. Iar marele Sacrificiu pentru păcatele noastre rămâne a fi însuşi Iisus Cristos…

Cu timpul, sacrificiul uman a fost înlocuit cu jertfirea animalelor – fapt ce marchează o etapă în evoluţia mintală a omenirii şi un pas spre autonomia sa cosmică.

După cum ne mărturiseşte Vechiul Testament, primul miel pentru sacrificare a fost adus de către Abel şi Dumnezeu l-a acceptat, iar roadele pământului, oferite de Cain – fratele lui Abel – n-au fost primite de Dumnezeu, din care cauză Cain se supără şi îl omoară pe Abel. Ideea mielului sacrificat vine de la Patriarhii nomazi, care au făcut ca metafora păstorului să poarte un caracter dominant în descrierile lui Dumnezeu. Nu în zadar mielul, acest animal fără prihană, în Apocalipsă apare pe muntele Silonului şi în

[3] *Idem*, p. 80.
[4] *Noul Testament*. Epistola lui Pavel către evrei. 9:22.

BDD-V2428 © 2006 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-11-01 00:00:57 UTC)

centrul Ierusalimului ceresc, fiind pomenit tocmai de 28 de ori pentru a-l desemna pe Cristos.

Blândul miel – simbolul nevinovăţiei pure – concentrează triumful înnoirii, victoria ciclică a vieţii asupra morţii. Această valenţă a funcţiei arhetipale face din bietul miel victima propiţiatorie prin excelenţă, cel care e sortit sacrificării întru asigurarea propriei noastre mântuiri. (Nu este exclus nici faptul că aceste idei să-i fi inspirat pe Marii Anonimi, care i-au dat viaţă fără de moarte *Mioriţei*). Or, Sacrificiul ţine de ideea unui schimb, fie la nivelul energiei creatoare, fie la acel al energiei spirituale, iar continuitatea semnificaţiilor simbolice şi arhetipale ale riturilor Mielului Divin se lasă sesizată până în zilele noastre.

Aceste idei îl fac pe regizorul Vlad Druck să găsească, pentru motivul jertfirii Mielului Divin pe altarul artei, ambianţe sugestive în structura filmelor *Goblen* şi *Vai, sărmana turturică*. Menţionăm ambianţele sugestive nu întâmplător, fiindcă ele fac, în cazul respectiv, ca motivul Sacrificării Mielului să-şi păstreze semnificaţiile proprii, acumulând şi alte valenţe simbolice. În filmul *Goblen* regizorul Vlad Druck, paralel cu *chinurile facerii* goblenului, propune un excurs în istoria veche a tapiseriei moldoveneşti, legată de numele şi destinul Olenei – fiica lui Ştefan cel Mare – căsătorită cu Ioan – fiul lui Ivan al III-lea, ţarul Rusiei. Viaţa dramatică, plină de evenimente, va exercita o influenţă puternică asupra harului artistic al tinerei mame.

După imaginea acestor lucrări, ce mai păstrează suflarea marilor personalităţi şi evenimentelor istorice, dar şi amprentele degetelor de aur şi ale sufletului chinuit al frumoasei Olene – talentata autoare, ce a trăit o viaţă zguduitor de dramatică, aici, în acest context, regizorul Vlad Druck, posedând un stil subtil al ambianţei, introduce imaginea cu motivul Sacrificiului mielului – realizată voit într-un mod naturalist (cu sânge veritabil ce picură şi se prelinge încet pe verdele crud al ierbii şi al pelinului, îndreptându-se spre rădăcini…), contrastând prin diverse asociaţii cu fineţea cromaticii şi a facturii pânzelor Olenei.

Pentru a intensifica semnificaţiile motivului Sacrificiului, regizorul montează în acest context şi imaginea polipticului lui Van Eyck *Mielul Mistic*.

Ambianţe sugestive pentru acelaşi motiv al Sacrificiului mielului găseşte regizorul Vlad Druck şi în filmul *Vai, sărmana turturică*, dedicat artistei Maria Drăgan – una din multiplele noastre jertfe, acuzată de prea mult talent şi condamnată la moarte.

Cineaştii ne conving că tot ce a avut această artistă în viaţa ei scurtă a fost cântecul şi scena, pentru care a pătimit şi prin ele s-a mântuit, ducându-se, zbuciumată de povara frumosului, în lumea cealaltă. De aceea, şi motivul Sacrificării mielului vine să se înscrie organic în imaginea filmică, mai ales că regizorul Vlad Druck face ca acest ritual să se petreacă în faţa casei părinteşti, sub pomul drag Mariei şi în văzul mamei îndurerate.

Vrem să menţionăm că, după sfâşietoarea constatare a poetului Ioan Alexandru că „*Noi, moldovenii, suntem mieii înjunghiaţi în mijlocul Europei*”[5] acest motiv al Sacrificiului se reactualizează, obţine grave dimensiuni ale durerii, ce se trag din bătrâna istorie, dar şi din impertinentul prezent.

[5] Săptămânalul „Literatura şi Arta”, 15 decembrie 1994.

BDD-V2428 © 2006 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-11-01 00:00:57 UTC)

Regizorul a intuit foarte just că pentru ca o creaţie umană să poată exista, omul trebuie să-i sacrifice o fiinţă vie. Şi, involuntar, ajungem la aceeaşi Ana – model de Sacrificiu (devenit arhetip) – zidită în pereţii mănăstirii de la Argeş.

Esteticienii şi mitologii au demonstrat că mitul în viziunea poetică este un sistem de simboluri şi arhetipuri inepuizabile. Găsirea şi interpretarea acestora depinde de intuiţia poetică a artistului-cineast. Caracteristica arhetipurilor mitologice reiese din căutarea unor elemente prezente în orice mit sau ritual. Cineastul apelează la aceste idei (simple în aparenţă), identificându-şi opera cu un climat cultural, ce efectuează trimiteri active la tradiţiile şi momentele ancestrale ale neamului. În această ordine de idei, secvenţele cu motivul Sacrificării mielului şi cu imaginea femeilor, care aduc de mâncare aceloraşi meşteri Manole în contextele respective, obţin funcţii de construcţii arhetipale, fiind numite de către C. G. Jung, din punctul său de vedere psihanalitic şi, credem, pe bună dreptate, *fonduri de imagini străvechi*, ce aparţin tezaurului unei comunităţi sau chiar a întregii omeniri.

Şi în filmul *Renaştere*, regizorul Vlad Druck reuşeşte să exprime sugestiv motivul Sacrificiului, inspirându-se dintr-un cunoscut arhetip iconografic provenit din Sfânta Scriptură. Ţinând cont de faptul că motivul Sacrificiului este legat de *Cina cea de Taină*, regizorul revine la motivul Sacrificiului în acest film, care are la bază o fabulă simplă doar la prima vedere.

Chiar şi în drama populară *Malanca*, ce stă la baza filmului lui Vlad Ioviţă *De sărbători,* e vorba tot de o sacrificare în numele frumosului, în numele continuităţii vieţii. Eroina Melania – de unde provine şi denumirea acestei drame – conform legendei, şi-a sacrificat viaţa pentru a salva o cetate asediată de turci. Aşadar, mitologia creaţiei prin moarte exprimă intuiţia fundamentală că viaţa e imposibil să se nască decât într-o altă viaţă sacrificată. Iar realizarea profund poetică a acestei teme în *Meşterul Manole, Mioriţa* şi într-o serie de piese etnofolclorice îl fac pe Mircea Eliade să concluzioneze, că „*românii au ales această temă mitică şi i-au dat exprimare artistică şi morală fără egal. Şi au ales-o pentru că sufletul românesc se recunoaşte în mitul sacrificiului suprem, care face să dureze o operă construită de mâna omului, fie o catedrală, o ţară sau o colibă*”[6], fie propriul cavou, am adăuga noi, referindu-ne la „opera” pe care o creează eroii lui Vlad Ioviţă din filmul *Piatră, piatră*, în care motivul Sacrificiului nu se declară, dar e uşor sesizabil, în toate componentele filmului.

În spiritualitatea noastră, Moartea nu este un eveniment ori o contrazicere a vieţii, ci un fenomen, în care viaţa decurge continuu, trecând numai în alt plan cosmic. Vicisitudinea istorică şi geopolitică au făcut ca viziunea noastră asupra fenomenului Morţii să coincidă cu concepţia Noului Testament, care ne învaţă că Moartea este unul dintre lucrurile cele mai naturale şi ar trebui acceptată fără răzvrătire: „*Atunci Toma a zis celorlalţi ucenici: «Haidem să mergem şi noi să murim cu El»*”[7].

Probabil, numai neamul nostru posedă „instinctul” acesta de a îndura atât de simplu (mioritic!) Moartea. Şi, după cum menţiona Eliade, nu întâmplător *Mioriţa* şi *Meşterul Manole* – cele mai valoaroase opere ale geniului poetic românesc – au la bază motivul valorificării Morţii. Ele surprind cel mai exact şi mai profund atitudinea sufletului românesc în faţa Morţii. Prin celebra „căsătorie mistică” sufletul muritorului

[6] Mircea Eliade, *Meşterul Manole*, Iaşi, Editura Junimea, 1992, p. 44.
[7] *Noul Testament. Sfânta Evanghelie cea după Ioan* 11:16.

BDD-V2428 © 2006 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-11-01 00:00:57 UTC)

trece senin să se reintegreze *marii familii cosmice*, mitul *Mioriţei* e ridicat la rangul de arhetip al spiritualităţii româneşti; „*este o calmă reîntoarcere lângă ai săi*. *Moartea din* Meşterul Manole *este creatoare ca orice moarte rituală (...). Valorificarea aceasta a morţii rituale o aveau şi strămoşii geto-daci ai romanilor"*[8].

Motivul Morţii creatoare, al Morţii senine sau al *căsătoriei mitice,* venind din cele mai vechi timpuri, amplifică intensitatea emotivă din componenţele mai multor filme de nonficţiune, alimentând cu energie nervul lor poetic. Dintr-un întreg complex de structuri simbolice şi metafore ce îşi găsesc coerenţa funcţională în evoluţia temei arhetipale a Marii Treceri, regizorul le selectează pe cele mai expresive şi „cinematografice".

Motivul Marii Treceri este şi în atenţia regizorului Iacob Burghiu în filmul *Vlad Ioviţă*, dedicat destinului acestui artist, care s-a topit pe altarul artei cu gândul la frumos şi perfecţiune. Regizorul face ca, după ce sicriul cu Vlad Ioviţă este îngropat foarte metaforic (imaginea cu scufundarea sicriului în groapa de mormânt se ciocneşte direct cu imaginea antologică a scufundării din filmul său *Fântâna*), să apară imaginea lui Ioviţă – plin de viaţă şi lucid. Îl vedem apoi prin intermediul montajului, întâlnindu-se cu eroii din filmele sale, de parcă şi-ar lua rămas bun înainte de o simplă plecare. Or, regizorul Iacob Burghiu, printre altele, vrea să ne spună că destinul adevăraţilor artişti evoluează după scenariul marelui arhetip al omenirii – Iisus Cristos.

Aşa ne-a fost sortit de istorie ca adesea să ne apărăm vatra casei părinteşti până la jertfirea de sine. De aceea nouă, spre deosebire de alte popoare, imaginea casei părinteşti ne este scumpă şi ne trezeşte emoţii profunde. Avem un fel propriu de a ţine la Casa părintească, generat, probabil, şi de caracterul statornic al neamului nostru. De aceea, cultul Casei părinteşti, poezia şi filosofia lui persistă într-o întreagă serie de filme.

În pelicula *Duminica sufletului* (regizor Dumitru Fusu, operator Iulian Florea), spre exemplu, bătrânii dansatori, afară de irepetabilul lor hang, îşi prezintă ce au mai scump: Casa părintească. Hangaşii dansează cu imaginea propriilor lor case. Le ţin la piept ca pe ceva scump. Imaginea caselor modelate de ei aminteşte de acel chivot, care în cultul ortodox se află permanent pe masa sfântului altar. În el tot anul se păstrează sfânta taină a împărţăşaniei. El este ocrotit ca ceva dătător de viaţă, ca ceva ce purifică sufletul. Să ne amintim doar că, atunci când Brâncuşi a dorit să-şi exprime veşnicul legământ cu credinţă, a dăruit bisericii un chivot sculptat de el.

Pământul, Soarele, Cerul, Apa, Piatra sunt elemente de temelie ale universului, servind drept motive primordiale ale vieţii mitice şi poetice. Semnificaţiile acestor simboluri au alimentat arta şi cultura tuturor civilizaţiilor, începând cu cele primitive şi terminând cu cele moderne.

În *Piatră, piatră***,** şi în *Fântâna*, pentru regizorul Vlad Ioviţă Piatra nu este un simplu element de construcţie. În mijlocul acestei materii se moare încet ca în filmul *Piatră, piatră* (vezi în capitolul precedent) sau ia naştere ceva nou, o pornire iniţiatică cum este *Înălţarea Fântânii* din piatră şi răbufnirea apei neîncepute… În acest film semnificaţiile Pietrei se completează cu simbolul Apei şi ba acţionează autonom, ba se suprapun organic, compunând acel frumos poem cinematografic, dedicat veşniciei, statorniciei, dăruirii şi frumuseţii interioare a omului.

[8] Mircea Eliade, *Meşterul Manole*, Iaşi, Editura Junimea, 1992, p.130.

BDD-V2428 © 2006 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-11-01 00:00:57 UTC)

În tradiția biblică, Piatra, în virtutea caracterului său imuabil, simbolizează înțelepciunea. Unele dintre aceste semnificații atestate de Jean Chevalier şi Alain Gheerbrant[9] sunt integrate în imaginile Pietrei din filmele regizorului Anatol Codru *Neam de pietrari* şi *Alexandru Plămădeală.*

După tradiția biblică, Piatra, datorită caracterului său imuabil, este asociată Apei. Să ne amintim cum la finele filmului *Piatră, piatră*, după calvarul în care acei oameni muncesc, zidindu-şi din piatră propriul cavou, ei vin să se scalde. Episodul cu pietrarii la râu, realizat în tonuri luminoase şi în alt ritm, e scăldătoarea şi poartă un caracter sacru de purificare, spălarea rituală, care urmează la creştini înainte de Marele Drum sau, poate, e visul acestora, care dorm înălbiți de praful drumului fără de întoarcere… Scăldatul, în acest film, nu-i ceva întâmplător, cum nu-s întâmplătoare şi acele broboane de apă ce picură din podul de piatră, creând un ritm perfect atmosferei respective, nici lacrimile din ochii copiilor şi ai bătrânilor, care petrec *Malanca* (din filmul *De sărbători*) spre alte lumi, ca şi acordul final al filmului *Dansuri de toamnă* cu firavele şuvițe de apă ale izvorului care, pornind de la rădăcina unui izvor, trece foarte plastic printr-o panoramă verticală ca să se contopească perfect cu măreția arborelui în numele unei continuități eterne a frumosului şi a sublimului. Simbolul Apei e frecvent şi în proza lui Ioviță.

Afară de semnificațiile ei purificatoare, Ploaia întreține şi corespondențele omului cu Cosmosul aidoma unui alt simbol atestat în filmele noastre cum este Scara – una din figurile simbolismului ascensional – un cod de legătură al teluricului cu Cosmosul.

Tema corespondențelor dintre Cer şi Pământ a fost o obsesie constantă şi pentru Brâncuşi, găsindu-i cea mai diversă şi mai captivantă definire plastică în vestitele sale lucrări: *Poarta sărutului*, *Pasărea* şi, mai ales, în *Coloana infinitului* ce integrează concepția unui *axis mundi* prin care omul poate comunica cu Cerul.

Acest simbol, de asemenea, este frecvent şi în Biblie: un întreg ciclu de cincisprezece psalmi poartă numirea de *Cântarea Treptelor*.

Regizorul Vlad Druck, în filmul *Vremuri de a trăi*, evitând declarațiile verbale, îl surprinde pe eroul său – moş Ilie Grozavu, un bătrân de vreo 80 de ani – lângă o scară îndreptată spre cer. Bătrânul pozează mândru la începutul panoramei verticale, efectuate de-a lungul scării, ce spune multe despre destinul şi împlinirile acestui bătrân prin faptul că marchează o ascensiune, o înălțare spre Cer… Cu totul alte semnificații are simbolul Scării în filmul *Obsesie* al aceluiaşi regizor Vlad Druck. Pe treptele unei scări se urcă o tânără, dar scara se termină într-un zid de piatră, duce în neunde, sugerând ideea disperării, a dezorientării omului în echilibrul lui sufletesc.

După ce groparii au săpat groapa (*Mâine iar va ieşi soarele*), se pune pe negrul pământ o Scară albă, îndreptată spre Cer, aici fiind vorba de o ascensiune a sufletului omenesc spre Cer, ca şi în cazul Scării lui Iacov în *Biblie*, adică menținerea permanentă a contactului primordial între Cer şi Pământ. Părinții Bisericii ne învață că Scara acestei împărății este ascunsă înăuntrul tău, în suflet.

În multe filme atestăm imaginea Porții. Dincolo de momentul ei decorativ, cineaştii au folosit în diverse contexte semnificațiile simbolice ale acestui element arhitectonic despre vechimea căruia putem să ne dăm seama, aflând că mitologia română îl venera pe zeul Ianus ca pe o personalitate divină a oricărui început şi sfârşit, veghind uşa sau Poarta. În sens imediat, Poarta este o deschidere spre ceva, o trecere dintr-un spațiu în altul, *Porțile Cerului*, spre exemplu.

BDD-V2428 © 2006 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-11-01 00:00:57 UTC)

Semnificaţiile Porţii, exprimate prin mai multe simboluri – Pragul, Uşa, Fereastra, Luna şi Soarele (Porţi ale Cerului), Curcubeul (Poartă între Cer şi Pământ) – sunt vizibile în fondul ideatic al operei lui Eminescu. *Poarta sărutului* de Constantin Brâncuşi a însemnat o etapă în sculptura modernă. Nu este exclus ca toate acestea să-l fi inspirat şi pe pictorul Mihai Grecu, care a dedicat, cu multă dăruire, acestui motiv o serie de lucrări cu o semnificaţie complexă: *Porţile celor două inimi*, *Poarta străbunilor*, *Porţile nopţii*, *Porţile tristeţii*, *Porţile ce plâng*, *Poarta privirii*, *Poarta Orheiului Vechi* ş. a. După cum a observat, pe bună dreptate, criticul de artă Constantin Ciobanu, pe care l-au preocupat semnificaţiile poetice ale acestui motiv, *Porţile* sunt „*...orientate spre sine însuşi şi, deci, nu pot fi interpretate în afara conţinutului lor alegoric şi simbolic"*[9]. De aceea, regizorul Mircea Chistrugă, când a filmat pelicula *Mihai Grecu. Dincolo de culoare*, o atenţie deosebită a acordat unor lucrări din seria *Porţile*.

Imaginile Porţii sunt montate în mod crescendo (şi ca frecvenţă, şi ca durată), ca în acordul final al filmului, prin suprapunerea imaginilor a mai multor Porţi, să se creeze un micropoem cinematografic care sfârşeşte cu meditaţiile lui Mihai Grecu: *Viaţa pe lângă mine n-a trecut ca o fantomă, şi, totuşi, a trecut…* (aluzie tot la o trecere, la motivul Porţii). Şi aici imediat s-a montat imaginea *Porţii Orheiului Vechi*, semnificând o nouă deschidere ce va urma în viaţa pictorului…

Regizorul s-a străduit să expună metafora operei picturale în limbaj cinematografic, să găsească echivalentul metaforei din arta plastică în cea a filmului.

În mai multe filme cineaştii noştri au reuşit să exploreze poetic semnificaţiile Crucii legate şi de crucificare ca cea mai crudă pedeapsă.

Pentru regizorul Anatol Codru imaginea Crucii este un simbol al unui destin uman concret. De aceea, el plasează simbolul Crucii în filmul *Eu, Nicolae Costenco*, dedicat destinului dramatic al scriitorului Nicolae Costenco, care a fost deportat pentru mai mulţi ani în *Siberii de gheaţă*, trecând prin groaznice calvaruri şi supravieţuind graţie gândului că mai avea de spus lumii ceva important, ceva frumos.

În acest film simbolul Crucii, evoluând într-un spaţiu real, realizează o extindere a sensului simbolic până la crearea unei construcţii metaforice, unde patimile lui Cristos sunt substituite de Cruce, care, la rândul ei, a substituit un destin, calea de devenire prin suferinţă a unei personalităţi. După această dublă substituire persistă o puternică senzaţie de durere, umilinţă şi trădare. Prin metaforizare semnificaţia simbolică provenită din *Biblie* evidenţiază afectiv suferinţele poetului Nicolae Costenco, deportat la „capătul lumii".

Interpretarea crucifixului ca un moment cosmic, ca o *creaţie a lumii* (Golgota se află în relaţii cu antropo- şi cosmogonia iniţială) a înlesnit această asimilare şi transfigurare a străvechilor motive mitologice şi în filmul de nonficţiune. Regizorul Vlad Druck introduce imaginea răstignirii lui Iisus, în filmul *Ştefan cel Mare*, prin fraze de montaj în contextul operelor de artă, icoanelor, mănăstirilor, evidenţiind ideea înfloririi artei şi culturii în timpurile domniei lui Ştefan cel Mare.

[9] Constantin Ciobanu*, Mihai Grecu: „Porţile...*" în *Probleme actuale ale artei naţionale*, Chişinău, Editura Ştiinţa, 1993, p. 50.

BDD-V2428 © 2006 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-11-01 00:00:57 UTC)

Astfel, imaginea răstignirii în ambianţele respective se metamorfozează, obţinând semnificaţia Sacrificiului în numele Creaţiei, subliniind, concomitent, şi valoarea acestor veritabile opere de artă.

În film, arhetipul leagă omul cu lumea, acordează poetic omul cu universul. Aceste mari imagini devenite moduluri ancestrale universale, recompun poetic realitatea. Arhetipurile, alături de simboluri şi metafore, păstrează identitatea românească a operei cinematografice, lăsând-o deschisă pentru alte culturi, pentru alte timpuri decât cele în care a fost creată. Ele oferă deschiderea către lumea spirituală şi accesul la universalitate.

Mythological Motives and Archetypes in Documentaries about Art

Many documentaries about art use series of archetypes. These images have become the ancestral universal models that re-create reality in the poetic mode. The archetypes, as well as the symbols and metaphors, keep the Romanian identity of cinematographic works that remain open for other cultures and other epochs, but not only for the period when they were created. These films offer the openness for the spiritual world and universality.

BDD-V2428 © 2006 Editura Alfa
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.75 (2026-11-01 00:00:57 UTC)