

## Motive mitologice și arhetipuri în filmul de artă

Dumitru OLĂRESCU

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

În cele ce urmează vom încerca să determinăm rolul unor motive mitologice și ale unor construcții arhetipale, precum și importanța unor semnificații simbolice și metaforice la cristalizarea substanței poetice în filmul național de nonficțiune.

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

Se știe că în filmul documentar de artă se declanșează un proces interactiv de sintetizare a mai multor genuri de artă. Aici operele de artă (coregrafia, arta plastică, goblenul, arta interpretativă, arta populară și a.) nu sunt transferate automat pe ecran, ci supuse viziunii, interpretării cineaștilor, evidențiindu-se adesea sensuri nebănuite sau diminuate în operele originale. Apar accente și semnificații noi. În aceste filme, operele de artă, fiind redimensionate (prin montaj, mișcări de aparat, cadraj și alte operații), sonorizate (prin accente sau efecte sonore, partitură muzicală, comentariu literar și a.) și, în general, interpretate, recompuse pe bază de noi principii, alte ritmuri, într-un nou limbaj – cel cinematografic – obțin noi dimensiuni, noi valențe artistice.

După cum vom vedea din unele filme, o serie de motive mitologice sunt integrate în construcții arhetipale. Arhetipurile – medii autonome condensate de semnificații – retopite în substanța sedimentară a unor fragmente mitice esențializate, denotă caracterul imprescriptibil al narațiunii ce se alimentează din farmecul și forța monolitică a secvenței mitice respective. Caracterul universal al acestor construcții semnificative își află explicația, 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 niște „*modele performante*” implantate în inconștientul și în sufletul omenesc sau niște prototipuri de ansambluri simbolice, emotive și totodată cu un dinamism formativ<sup>1</sup>. Din punctul nostru de vedere, pentru o caracterizare mai amplă a construcției arhetipale, le putem oferi dreptate ambilor psihanalisti, adăugând aici și ideea lui Mircea Eliade despre aceea că imaginile și simbolurile arhetipale păstrează culturile deschise și le fac apte să releveze situațiile limită ale omului. De aceea, validitatea arhetipului, de altfel ca și a simbolului, depinde de modalitatea de cunoaștere, de gradul de comprehensiune al consumatorului de artă, pentru care, dacă nu percepe sensul logic al arhetipului, semnificațiile lui metafizice, va fi imposibilă și delectarea poetică a acestuia. Arhetipurile, ca și alte structuri transcendente, sunt relativ autonome, dar introducerea lor pur tradițională într-un context accidental e imposibilă sau va lipsită

---

<sup>1</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. I, București, Editura Artemis, 1995, p. 27.

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* și el, fiind o *formă dinamică a inconștientului* (G.C. Jung), face ca această valoare să țină de domeniul poeticului și, comparându-le cu motivul, arhetipul obține valori simbolice sau metaforice, presupunând o ambivalență în interpretare, adăugând la motivul conștient produsul inconștientului.

Încă în tinerețea artei cinematografice Serghei Eisenștein, referindu-se la geneza cinematografeii, menționa rolul ontologic al construcțiilor simbolice, metaforice și 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 și 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) și Marea Trecere; Drumul Golgotei sau Drumul Crucii; motivele arhetipale ale Casei părintești, ale Părinților și ale Copilăriei – nostalgia paradisului pierdut ș. a.

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

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

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

Implicarea universului mitic și 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 și lui un profund caracter poetic. Structura filmică, prin limbajul ei, asimilează universul mitic sau ritualic, amplificându-i și multiplicându-i semnificațiile, dar păstrându-i autenticitatea lui artistică polarizantă.

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

Regizorul Vlad Ioviță vine în cinematografie cu ideile și 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 subconștientului 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 și revelație, consacrand mult spațiu studiului simbolismului fântânii în legătură cu alchimia<sup>4</sup>, vede în acest motiv o imagine a sufletului ca sursă de viață interioară și de energie spirituală. Nevoia de „actualizare” a imaginii fântânii apare, după Jung, atunci când viața individuală este inhibată și secată. Astfel, prin simbolul fântânii, sufletul uman exprimă dimensiunea *adâncimii sale nesfârșite*, adică sămânța ciclului etern al formelor și reprezentărilor, al vederilor și revelațiilor.

Actul Înălțării Fântânii se desprinde din mitul Creației, care, având o arie largă de extindere, face ca motivele sale mitopoetice să cuprindă și să influențeze emotiv mai multe filme de nonficțiune, lansate de cineștii noștri: *De sărbători* și *Dansuri de toamnă* (regizor Vlad Ioviță); *Ecoul văii fierbinți* și *Eugeniu Doga* (regizor Emil Loteanu); *Alexandru Plămădeală* și *Neam de pietrari* (regizor Anatol Codru); *...și obosite mâinile tale*, *Meșterul anonim*, *Goblen* și *Ștefan cel Mare*, *Aria* (regizor Vlad Druck); *Mihai Grecu*, *Dincolo de culoare* și *Confesiunea* (regizor Mircea Chistrugă); *Vlad Ioviță* și *Balada lemnului* (regizor Iacob Burghiu) și alte filme în care se evidențiază motivele mitului Creației, condiționând adesea și 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 și că facerea fântânii, aidoma facerii lumii, e aceeași ca Marea Creație legată prin multiple fire cu Pământul și cu Cosmosul.

Motivul Fântânii – descendent din unul dintre miturile fundamentale și anume, mitul Creației, se îndreaptă spre arhetipuri și date concrete, spre cunoașterea adâncurilor umanității. Acest motiv mitopoetic condensează diverse semnificații: dăruire, legăturile reale și transcendente ale omului cu pământul și cu Cosmosul, statornicia neamului nostru, înălțarea prin coborâre (motiv rar întâlnit), rostul omului în viață și multe alte semnificații. În centrul acestui vechi ritual, ca și în marea lor majoritate, se află omul – omul de creație, deoarece el creează o operă, sacrificându-se și metaforic, și direct, fiindcă în orice moment pot să se prăbușească malurile, să se năruie pietrele, să năvălească apele. De aceea, Înălțarea Fântânii integrează și chipul apostolic al fântânarului, care atinge semnificațiile dramei umane, dramei dintotdeauna a creatorului, pentru care creația este actul primordial al existenței sale și el – același Meșter 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 și de moarte. Omul nu poate crea nimic desăvârșit decât cu prețul vieții sale*”<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Mircea Eliade, *Meșterul Manole*, Iași, Editura Junimea, 1992, p. 79.

Toate acestea au făcut ca filmul *Fântâna*, pentru prima dată, să dea expresie poetică prin limbaj cinematografic unor esențe ale spiritualității românești, să pună începuturile filmului poetic – particularitate definitorie a cinematografului național.

Mitologul Romulus Vulcănescu găsește în mitologia română că punctele sacre pe moșia satului erau fântânile și troițele, care le însoțeau. Această vecinătate, după părerea noastră, nu-i deloc accidentală: troița exprimând direct semnificația Sacrificiului.

Mai târziu, în filmul *Neam de fântânari*, dedicat aceluiași ritual – Înălțarea 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, soțiile, surorile) cu merinde – aluzie directă la Ana meșterului Manole. Acest motiv, în aceeași interpretare, îl găsim și în filmul regizorului Anatol Codru *Neam de pietrari*, care se integrează în aria aceluiași motiv al actului de creație. Mitologul Mircea Eliade sublinia că „în creație este divinitatea care se sacrifică pe sine... și de asemenea, ființa cea mai dragă, cea mai apropiată; un alt fel de a formula jertfirea de sine. *Legenda Meșterul Manole a redescoperit acest sens străvechi, metaforic și de aici patosul ei și neistovita ei polivalență, care îngăduie cele mai felurite interpretări artistice*”<sup>3</sup>.

De altfel, credem că nu vom greși afirmând că însuși Meșterul Manole, după sacrificarea soției și a copilului, își sacrifică și el viața tot pentru o creație, exprimată printr-o fântână; atunci când principele Negru-Vodă poruncește să se ia scările pentru ca zidarii să moară pe acoperișul mănăstirii, să nu mai poată crea opere de artă asemănătoare, ei își fac aripi de șindrilă, dar aripile nu-i țin și ei cad morți, toți, la pământ, și numai locul unde a căzut meșterul Manole s-a făcut *o fântâniță lină / cu apă puțină*. Astfel, putem vorbi despre mai multe sacrificii într-o singură operă, dar în numele unei idei comune – Creația.

Din cele mai vechi timpuri, Sacrificiul este un motiv al renunțării la bunurile pământești din marea dragoste de spirit, de frumos și divin. Motivul fiicei sau fiului jertfit se întâlnește în multe tradiții, 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 și-a dus crucea sus pe Golgota pentru a fi răstignit pe ea, fiindcă, conform Cărților Sfinte, „...după Lege, aproape totul este curățit cu sânge; și fără vărsare de sânge nu este iertare”<sup>4</sup>. Așadar, teoria Sacrificiului, ca purificator al spiritului, o găsim în Vechiul Testament. Iar marele Sacrificiu pentru păcatele noastre rămâne a fi însuși Iisus Cristos...

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

După cum ne mărturisește Vechiul Testament, primul miel pentru sacrificare a fost adus de către Abel și 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 și 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 și în

<sup>3</sup> *Idem*, p. 80.

<sup>4</sup> *Noul Testament*. Epistola lui Pavel către evrei. 9:22.

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

Blândul miel – simbolul nevinovăției pure – concentrează triumful înnoirii, victoria ciclică a vieții asupra morții. Această valență a funcției arhetipale face din bietul miel victima propițatorie prin excelență, cel care e sortit sacrificării întru asigurarea propriei noastre mântuirii. (Nu este exclus nici faptul că aceste idei să-i fi inspirat pe Marii Anonimi, care i-au dat viață fără de moarte *Mioriței*). Or, Sacrificiul ține de ideea unui schimb, fie la nivelul energiei creatoare, fie la acel al energiei spirituale, iar continuitatea semnificațiilor simbolice și 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, ambianțe sugestive în structura filmelor *Goblen* și *Vai, sârmana turturică*. Menționăm ambianțele sugestive nu întâmplător, fiindcă ele fac, în cazul respectiv, ca motivul Sacrificării Mielului să-și păstreze semnificațiile proprii, acumulând și alte valențe simbolice. În filmul *Goblen* regizorul Vlad Druck, paralel cu *chinurile facerii* goblenului, propune un excurs în istoria veche a tapiseriei moldovenești, legată de numele și destinul Olenei – fiica lui Ștefan cel Mare – căsătorită cu Ioan – fiul lui Ivan al III-lea, țarul Rusiei. Viața dramatică, plină de evenimente, va exercita o influență puternică asupra harului artistic al tinerei mame.

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

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

Ambianțe sugestive pentru același motiv al Sacrificiului mielului găsește regizorul Vlad Druck și în filmul *Vai, sârmana turturică*, dedicat artistei Maria Drăgan – una din multiplele noastre jertfe, acuzată de prea mult talent și condamnată la moarte.

Cineaștii ne conving că tot ce a avut această artistă în viața ei scurtă a fost cântecul și scena, pentru care a pătimit și prin ele s-a mântuit, ducându-se, zbuciumată de povara frumosului, în lumea cealaltă. De aceea, și 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 fața casei părintești, sub pomul drag Mariei și în văzul mamei îndurerate.

Vrem să menționăm că, după sfâșietoarea constatare a poetului Ioan Alexandru că „*Noi, moldovenii, suntem mieii înjunghiați în mijlocul Europei*”<sup>5</sup> acest motiv al Sacrificiului se reactualizează, obține grave dimensiuni ale durerii, ce se trag din bătrâna istorie, dar și din impertinentul prezent.

---

<sup>5</sup> Săptămânalul „Literatura și Arta”, 15 decembrie 1994.

Regizorul a intuit foarte just că pentru ca o creație umană să poată exista, omul trebuie să-i sacrifice o ființă vie. Și, involuntar, ajungem la aceeași Ana – model de Sacrificiu (devenit arhetip) – zidită în pereții mănăstirii de la Argeș.

Esteticienii și mitologii au demonstrat că mitul în viziunea poetică este un sistem de simboluri și arhetipuri inepuizabile. Găsirea și interpretarea acestora depinde de intuiția 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 aparență), identificându-și opera cu un climat cultural, ce efectuează trimiteri active la tradițiile și momentele ancestrale ale neamului. În această ordine de idei, secvențele cu motivul Sacrificării mielului și cu imaginea femeilor, care aduc de mâncare aceluiași meșter Manole în contextele respective, obțin funcții de construcții arhetipale, fiind numite de către C. G. Jung, din punctul său de vedere psihanalitic și, credem, pe bună dreptate, *fonduri de imagini străvechi*, ce aparțin tezaurului unei comunități sau chiar a întregii omeniri.

Și în filmul *Renaștere*, regizorul Vlad Druck reușește să exprime sugestiv motivul Sacrificiului, inspirându-se dintr-un cunoscut arhetip iconografic provenit din Sfânta Scriptură. Ținând 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 și în drama populară *Malanca*, ce stă la baza filmului lui Vlad Ioviță *De sărbători*, e vorba tot de o sacrificare în numele frumosului, în numele continuității vieții. Eroina Melania – de unde provine și denumirea acestei drame – conform legendei, și-a sacrificat viața pentru a salva o cetate asediată de turci. Așadar, mitologia creației prin moarte exprimă intuiția fundamentală că viața e imposibil să se nască decât într-o altă viață sacrificată. Iar realizarea profund poetică a acestei teme în *Meșterul Manole*, *Miorița* și într-o serie de piese etnofolclorice îl fac pe Mircea Eliade să concluzioneze, că „românii au ales această temă mitică și i-au dat exprimare artistică și morală fără egal. Și au ales-o pentru că sufletul românesc se recunoaște în mitul sacrificiului suprem, care face să dureze o operă construită de mâna omului, fie o catedrală, o țară sau o colibă”<sup>6</sup>, fie propriul cavou, am adăuga noi, referindu-ne la „opera” pe care o creează eroii lui Vlad Ioviță din filmul *Piatră, piatră*, în care motivul Sacrificiului nu se declară, dar e ușor sesizabil, în toate componentele filmului.

În spiritualitatea noastră, Moartea nu este un eveniment ori o contrazicere a vieții, ci un fenomen, în care viața decurge continuu, trecând numai în alt plan cosmic. Vicisitudinea istorică și geopolitică au făcut ca viziunea noastră asupra fenomenului Morții să coincidă cu concepția Noului Testament, care ne învață că Moartea este unul dintre lucrurile cele mai naturale și ar trebui acceptată fără răzvrătire: „*Atunci Toma a zis celorlalți ucenici: «Haidem să mergem și noi să murim cu El»*”<sup>7</sup>.

Probabil, numai neamul nostru posedă „instinctul” acesta de a îndura atât de simplu (mioritic!) Moartea. Și, după cum menționa Eliade, nu întâmplător *Miorița* și *Meșterul Manole* – cele mai valoroase opere ale geniului poetic românesc – au la bază motivul valorificării Morții. Ele surprind cel mai exact și mai profund atitudinea sufletului românesc în fața Morții. Prin celebra „căsătorie mistică” sufletul muritorului

<sup>6</sup> Mircea Eliade, *Meșterul Manole*, Iași, Editura Junimea, 1992, p. 44.

<sup>7</sup> *Noul Testament. Sfânta Evanghelie cea după Ioan* 11:16.

trece senin să se reintegreze *marii familii cosmice*, mitul *Mioriței* e ridicat la rangul de arhetip al spiritualității românești; „este o *calmă reîntoarcere lângă ai săi*. *Moartea din Meșterul Manole este creatoare ca orice moarte rituală (...)*. *Valorificarea aceasta a morții rituale o aveau și strămoșii geto-daci ai romanilor*”<sup>8</sup>.

Motivul Morții creatoare, al Morții senine sau al *căsătoriei mitice*, venind din cele mai vechi timpuri, amplifică intensitatea emotivă din componentele mai multor filme de nonficțiune, alimentând cu energie nervul lor poetic. Dintr-un întreg complex de structuri simbolice și metafore ce își găsesc coerența funcțională în evoluția temei arhetipale a Marii Treceeri, regizorul le selectează pe cele mai expresive și „cinematografice”.

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

Așa ne-a fost sortit de istorie ca adesea să ne apărăm vatra casei părintești până la jertfirea de sine. De aceea nouă, spre deosebire de alte popoare, imaginea casei părintești ne este scumpă și ne trezește emoții profunde. Avem un fel propriu de a ține la Casa părintească, generat, probabil, și de caracterul statornic al neamului nostru. De aceea, cultul Casei părintești, poezia și 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, își prezintă ce au mai scump: Casa părintească. Hangașii dansează cu imaginea propriilor lor case. Le țin la piept ca pe ceva scump. Imaginea caselor modelate de ei amintește de acel chivot, care în cultul ortodox se află permanent pe masa sfântului altar. În el tot anul se păstrează sfânta taină a împărțășaniei. El este ocrotit ca ceva dătător de viață, ca ceva ce purifică sufletul. Să ne amintim doar că, atunci când Brâncuși a dorit să-și exprime veșnicul legământ cu credință, a dăruit bisericii un chivot sculptat de el.

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

În *Piatră, piatră*, și în *Fântâna*, pentru regizorul Vlad Ioviță Piatra nu este un simplu element de construcție. În mijlocul acestei materii se moare încet ca în filmul *Piatră, piatră* (vezi în capitolul precedent) sau ia naștere ceva nou, o pornire inițiativă cum este *Înălțarea Fântânii* din piatră și răbufnirea apei neîncepute... În acest film semnificațiile Pietrei se completează cu simbolul Apei și ba acționează autonom, ba se suprapun organic, compunând acel frumos poem cinematografic, dedicat veșniciei, statorniciei, dăruirii și frumuseții interioare a omului.

<sup>8</sup> Mircea Eliade, *Meșterul Manole*, Iași, Editura Junimea, 1992, p.130.

În tradiția biblică, Piatra, în virtutea caracterului său imuabil, simbolizează înțelepciunea. Unele dintre aceste semnificații atestate de Jean Chevalier și Alain Gheerbrant<sup>9</sup> sunt integrate în imaginile Pietrei din filmele regizorului Anatol Codru *Neam de pietrari* și *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-și din piatră propriul cavou, ei vin să se scalde. Episodul cu pietrarii la râu, realizat în tonuri luminoase și în alt ritm, e scăldătoarea și poartă un caracter sacru de purificare, spălarea rituală, care urmează la creștini 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 și acele broboane de apă ce picură din podul de piatră, creând un ritm perfect atmosferei respective, nici lacrimile din ochii copiilor și ai bătrânilor, care petrec *Malanca* (din filmul *De sărbători*) spre alte lumi, ca și acordul final al filmului *Dansuri de toamnă* cu firavele suvițe 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 și a sublimului. Simbolul Apei e frecvent și în proza lui Ioviță.

Afară de semnificațiile ei purificatoare, Ploaia întreține și 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 și Pământ a fost o obsesie constantă și pentru Brâncuși, găsim-o cea mai diversă și mai captivantă definire plastică în vestitele sale lucrări: *Poarta sărutului*, *Pasărea* și, mai ales, în *Coloana infinitului* ce integrează concepția unui *axis mundi* prin care omul poate comunica cu Cerul.

Acest simbol, de asemenea, este frecvent și 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 – moș 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 și împlinirile acestui bătrân prin faptul că marchează o ascensiune, o înălțare spre Cer... Cu totul alte semnificații are simbolul Scării în filmul *Obsesie* al aceluiași 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 (*Măine iar va ieși soarele*), se pune pe negrul pământ o Scară albă, îndreptată spre Cer, aici fiind vorba de o ascensiune a sufletului omenesc spre Cer, ca și în cazul Scării lui Iacov în *Biblie*, adică menținerea permanentă a contactului primordial între Cer și 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, cineștii 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 și sfârșit, veghind ușa sau Poarta. În sens imediat, Poarta este o deschidere spre ceva, o trecere dintr-un spațiu în altul, *Porțile Cerului*, spre exemplu.

Semnificațiile Porții, exprimate prin mai multe simboluri – Pragul, Ușa, Fereastra, Luna și Soarele (Porți ale Cerului), Curcubeul (Poartă între Cer și Pământ) – sunt vizibile în fondul ideatic al operei lui Eminescu. *Poarta sărutului* de Constantin Brâncuși a însemnat o etapă în sculptura modernă. Nu este exclus ca toate acestea să-l fi inspirat și pe pictorul Mihai Greco, care a dedicat, cu multă dăruire, acestui motiv o serie de lucrări cu o semnificație complexă: *Porțile celor două inimi*, *Poarta străbunilor*, *Porțile nopții*, *Porțile tristeții*, *Porțile ce plâng*, *Poarta privirii*, *Poarta Orheiului Vechi* ș. a. După cum a observat, pe bună dreptate, criticul de artă Constantin Ciobanu, pe care l-au preocupat semnificațiile poetice ale acestui motiv, *Porțile* sunt „...orientate spre sine însuși și, deci, nu pot fi interpretate în afara conținutului lor alegoric și simbolic”<sup>9</sup>. De aceea, regizorul Mircea Chistrugă, când a filmat pelicula *Mihai Greco. Dincolo de culoare*, o atenție deosebită a acordat unor lucrări din seria *Porțile*.

Imaginile Porții sunt montate în mod crescendo (și ca frecvență, și ca durată), ca în acordul final al filmului, prin suprapunerea imaginilor a mai multor Porți, să se creeze un micropoem cinematografic care sfârșește cu meditațiile lui Mihai Greco: *Viața pe lângă mine n-a trecut ca o fantomă, și, totuși, a trecut...* (aluzie tot la o trecere, la motivul Porții). Și aici imediat s-a montat imaginea *Porții Orheiului Vechi*, semnificând o nouă deschidere ce va urma în viața 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 cineaștii noștri au reușit să exploreze poetic semnificațiile Crucii legate și 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 mulți ani în *Siberii de gheață*, trecând prin groaznice calvaruri și supraviețuind grație gândului că mai avea de spus lumii ceva important, ceva frumos.

În acest film simbolul Crucii, evoluând într-un spațiu real, realizează o extindere a sensului simbolic până la crearea unei construcții metaforice, unde patimile lui Cristos sunt substituite de Cruce, care, la rândul ei, a substituit un destin, calea de devenire prin suferință a unei personalități. După această dublă substituție persistă o puternică senzație de durere, umilință și trădare. Prin metaforizare semnificația simbolică provenită din *Biblie* evidențiază afectiv suferințele poetului Nicolae Costenco, deportat la „capătul lumii”.

Interpretarea crucifixului ca un moment cosmic, ca o *creație a lumii* (Golgota se află în relații cu antro- și cosmogonia inițială) a înlesnit această asimilare și transfigurare a străvechilor motive mitologice și în filmul de nonficțiune. Regizorul Vlad Druck introduce imaginea răstignirii lui Iisus, în filmul *Ștefan cel Mare*, prin fraze de montaj în contextul operelor de artă, icoanelor, mănăstirilor, evidențiind ideea înfloririi artei și culturii în timpurile domniei lui Ștefan cel Mare.

<sup>9</sup> Constantin Ciobanu, *Mihai Greco: „Porțile...”* în *Probleme actuale ale artei naționale*, Chișinău, Editura Știința, 1993, p. 50.

Astfel, imaginea răstignirii în ambianțele respective se metamorfozează, obținând semnificația Sacrificiului în numele Creației, subliniind, concomitent, și valoarea acestor veritabile opere de artă.

În film, arhetipul leagă omul cu lumea, acordează poetic omul cu universul. Aceste mari imagini devenite moduli ancestrale universale, recombun poetic realitatea. Arhetipurile, alături de simboluri și 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 și 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.