

## FILMUL ARTISTIC CA DOCUMENT ISTORIC. CAZUL ROȘIA MONTANĂ

Mihaela Grancea\*

*Cuvinte cheie:* interculturalitate, patrimoniu, film, memorie, conservare

*Keywords:* interculturality, heritage, movie, preservation

Roșia Montană este o comună depopulată și predestinată dispariției. Patrimoniul istoric, datorită unei conjurații economico-politice devastatoare<sup>1</sup>, dispăre. Odată cu el și dovada existenței interculturale în Transilvania modernă. Peliculele analizate de noi – *Nunta de piatră* și *Duhul Aurului* – deși sunt opere de artă<sup>2</sup>, conservă imagini ale târgului minier de la începutul secolului al XX-lea. Situată pe versantul vestic al Munților Meridionali, în zona sudică a Munților Apuseni, la 80 km de orașul Alba Iulia, comuna are în structură 16 sate.<sup>3</sup> Noi am fost interesați, în studiul nostru, doar de centrul tradițional, de satul Roșia Montană. Aici erau concentrate cele mai semnificative elemente ale comunității, acel spațiu care a oferit scenografia filmelor *Nunta de piatră* și *Duhul aurului*. De altfel, în filme este vizibilă relația dintre lectura textului narativ, prospecția pe teren și filmarea propriu-zisă. De regulă, decorul a determinat filmarea. Astfel, emoțiile au fost redată prin succesiuni de gross și prim-planuri, prin insistența aparatului de filmat pe obiecte și pe figuri.

În 1970, regizorii debutanți Mircea Veroiu și Dan Pița au intenționat să realizeze un film de trei ore și să reconstituie, cât mai fidel, lumea descrisă de Ion Agârbiceanu.<sup>4</sup>

---

\* Universitatea “Lucian Blaga” Sibiu, Facultatea de Științe Socio-Umane, Departamentul de Istorie, Patrimoniu și Teologie Protestantă, e-mail: mihaela\_grancea2004@yahoo.com

<sup>1</sup> Roșia Montană Gold Corporation a cumpărat, cu complicitatea Puterii, cea mai mare parte a localității. RMGC a lăsat ca acest patrimoniu să dispară (stare de fapt, observată de noi în vizitele făcute în localitate în 2010 și 2017); încă nu a putut să aplice proiectul care vizează exploatarea aurului cu ajutorul cianurilor. Un proces între această corporație și statul român este în desfășurare. Încă. Cercuri oculte așteaptă ca opinia publică românească să renunțe la protestele împotriva proiectului.

<sup>2</sup> Ambele mediu-metraje din *Nunta de piatră* au fost achiziționate de Muzeul de Artă Modernă din New York.

<sup>3</sup> Lăturenii locuiau în satele Cărpiniș, Mușca, Sohodol.

<sup>4</sup> Ion Agârbiceanu (1882–1963), între 1906–1910 a fost preot greco-catolic în Bucium Șasa din Țara Moților. Din 1907 a publicat în revista *Ramuri* fragmente din povestirile și nuvelele care îl vor consacra. Narațiunile literare apărute în antologia de proză *În întuneric* (1910) sunt expresia crizei de conștiință prin care trecea autorul. Etica creștină practică de autor se confrunta cu lumea târgului, un spațiu

Textele originale le ofereau acestora informații doar despre comportamentul uman în lumea aurului; dialogurile covârșesc narațiunile, descrierile fiind sumare. De aceea, noi considerăm că nuvelele preotului-scriitor au fost, pentru cei doi regizori debutanți, doar provocări artistice. Ecranizările, din perspectiva noastră, sunt mai interesante decât sursele literare, mai tulburătoare, mesajele având un grad mare de universalitate.<sup>5</sup> Cu prilejul unui interviu, Iosif Demian, operatorul filmelor, a afirmat că, inițial, după ce au filmat pelicula experimentală *Apa ca un bivoli negru* (1970), filmul lor de debut, el și regizorii au dorit să toarne un film după *Țara de piatră*, opera lui Geo Bogza.<sup>6</sup> Mircea Veroiu și Dan Pița au realizat o tetralogie, două pelicule referențiale pentru filmul european. Primul film este *Nunta de piatră*<sup>7</sup> și este compus din mediu-metrajele *Fefelega* (regia Mircea Veroiu)<sup>8</sup> și *La o nuntă* (regia Dan Pița).<sup>9</sup> Al doilea film, *Duhul aurului*<sup>10</sup>

de tranziție dintre ruralitate și urbanitate, cu locuitori devorați de patima aurului și dedicați tradițiilor precreștine. *Arhanghelii* (1914), cel mai bun roman al său, narațiune în care tezismul se îmbină cu influențele venite dinspre romanul realist al secolului al XIX-lea (Dostoievski și Zola), insistă pe viziunea sa eticistă exprimată în narațiunile anterioare. Și acesta a fost subiectul unei ecranizări epice, dar fără vreo valoare estetică evidentă; vezi *Flăcări pe comori* (regia: Nicolae Mărgineanu; 1988), film care prin normatismul de inspirație creștină satisfacea, aparent paradoxal, principiul egalitarismului social și condamnarea acumulării de bogăție (Vezi [www.youtube.com/watch?v=XqltXFQG66w](http://www.youtube.com/watch?v=XqltXFQG66w) (accesat în 2.04. 2017)).

<sup>5</sup> Ion Agârbiceanu a fost la începutul secolului al XX-lea cel mai popular scriitor român din Transilvania datorită realismului social militant, principala caracteristică a prozei sale.

<sup>6</sup> Geo Bogza, *Țări de piatră, de foc și de pământ* (București: Fundația pentru Literatură și Artă "Regele Carol II", 1939); vezi interviul în Florica Ichim, "Filmul *Nunta de piatră* prefațat de autorii săi: Dan Pița, Mircea Veroiu și Iosif Demian," *Romania liberă*, nr. 8791 (28 ianuarie 1973): 4.

<sup>7</sup> *Nunta de piatră* (scenariu și regie: Mircea Veroiu și Dan Pița; actori în roluri principale: Leopoldina Bălănuță, Mircea Diaconu; imaginea: Iosif Demian; scenografia: Radu Boruzescu și Helmuth Stürmer; 1973). Vezi [www.youtube.com/watch?v=SpXZBhnGcMU](http://www.youtube.com/watch?v=SpXZBhnGcMU) (accesat în 2.04.2017).

<sup>8</sup> Maria, poreclită Fefelega, este o văduvă care a muncit cu trudă pentru copiii ei. Dar aceștia au murit, rând pe rând, înainte de a ajunge la vârsta adolescenței. În mediu-metraju cu același nume, ea se chinuie să își salveze ultimul copil, pe frumoasa Păunița care locuiește într-o casă impecabilă, alături de păpuși. Însă fata va muri, iar Fefelega își va vinde calul ca să își îmbrace fiica moartă, conform unei tradiții populare, în rochie de mireasă (defunctele tinere și necăsătorite erau îmbrăcate în astfel de veșminte ca pentru un fel de nuntă fictivă cu Îngerul Morții). În mormântarea era echivalentul nunții.

<sup>9</sup> Este vorba despre o "nuntă spartă". O fetișcană săracă (în navelă se numea Linuța Codrea) este luată de nevastă de fiul tomatic la unii bogătan. Nunta are loc în curtea socrului mare, o curte largă în care au încăput vreo 200 de nuntași. La eveniment au fost chemați să cânte un ceteraș (în navelă se numea Nicodim) și un toboșar (personaj inventat, inexistent în povestirea lui Agârbiceanu). Acesta din urmă era un militar care a dezertat. La nuntă, mireasa și frumosul ceteraș se privesc cu intensitate. Toboșarul le sugerează, printr-un cântec, un plan de fugă. După ce îndrăgostiții reușesc să "evadeze", toboșarul este ucis de apropiații familiei de bogătanii rușinați de fuga miresei. Din balada finală a mediu-metrajuului aflăm că mireasa și ceterașul se știau și se iubeau din copilărie. Nu a fost un *coup de foudre*, precum în navela *La o nuntă*.

<sup>10</sup> *Duhul Aurului* (scenariu și regia: Mircea Veroiu și Dan Pița; actori: Eliza Petrăchescu, Ernest Maftei; operator: Iosif Demian; muzica: Dorin- Liviu Zaharia; scenografia: Radu Boruzescu și Helmuth Stürmer; montaj: Dan Naum; 1974). Vezi <https://www.youtube.com/watch?v=p6fLRsMxEtI> (accesat în 11. 03. 2017).

presupune mediu-metrajele *Mârza*<sup>11</sup> de Mircea Veroiu și *Lada*<sup>12</sup> de Dan Pița. Cele patru mediu-metraje au fost filmate în iulie-septembrie 1970, *Nunta de piatră* având premiera în 29 ianuarie 1973, iar *Duhul aurului* în 28 octombrie 1974. Cele două filme sunt diferite ca expresie artistică. Mediu-metajele realizate de Mircea Veroiu (*Fefelega* și *Mârza*) sunt concentrate pe esențializarea expresiei artistice, pe existențialismul tragic, detalierea în alb-negru fiind o tehnică folosită cu virtuozitate vizavi de contrastele vieții desfășurate sub semnul însingurării și al morții.<sup>13</sup> În schimb, în operele lui Dan Pița (*La o nuntă* și *Lada*) umorul și tragedia se succed, subiectele alese fiind mai îndepărtate de reflecție; filmele sunt concentrate pe epic și pe portretistica personajelor (vezi, mai ales, *La o nuntă*). Ceea ce face ca *Nunta de Piatră* și *Duhul Aurului* să fie unitare sunt reconstrucția istorică de excepție, plasticitatea imaginii și existența mesajelor subliminale cu referire la efectele încălcării normei morale. Abordarea eticistă, precum și trimiterile la tradițiile etnografice “satisfăceau comandamentele ideologice” ale epocii. Cu toate acestea, filmele, mai ales *Nunta de piatră*, au fost afectate de cenzură, de remodificări, de refaceri (la un moment dat, pelicula folosită la turnarea filmului *Duhul Aurului* era să fie imputată regizorilor), de amânarea difuzării.<sup>14</sup>

### *Fluierul și gramofonul. Arhaism versus modernitate*

Fiind seduși de “aerul locului” care, până la începutul anilor '70, își conservase identitatea interculturală<sup>15</sup>, realizatorii filmului au insistat pe redarea contextelor socio-culturale și istorice ale fostului oraș de munte. Astfel, Roșia Montană exista în comunism cu statutul de localitate rurală, a devenit cadrul turnării filmului. Cei doi

<sup>11</sup> Vasile Mârza este un miner sărac devenit hoț de aur (holoangăr). El sosește în târg pentru a-și “face un rost”. Însă, acesta nu este dominat de patima aurului. Consideră aurul drept o oportunitate. Este dispus să caute și să fure aur din minele părăsite, mine aflate în proprietatea statului, pentru zestreii fiicei unei cărciumărese care îi pune la dispoziție o hartă a aurului, o hartă a “locurilor ascunse, locuri din strămoși”. După strângerea aurului pentru așa-zisa zestre, fiica negustoresei urma să îi devină soție. El va fi însă ucis de servitorul negustoresei. În timp ce oasele lui Mârza vor putezi în prăpastie, fiica cărciumăresei își va relua rolul de ispită pentru un alt holoangăr. Narațiunea care i-a inspirat pe scenariști, povestirea *Duhul băilor*, nu are un fir epic, ci doar câteva personaje care creionează, într-o conversație, mitologia locală despre spiritului aurului.

<sup>12</sup> Nuvela *Lada* este fabula căsniciei din interes. Văduvlul Celemente Mârza se căsătorește cu o femeie mult mai tânără. El are nevoie de surse noi pentru menținerea statutului social, deși, în comunitate, se știa că este bogat. Femeia, Lucia, s-a căsătorit tot pentru bani. Se zvonea, în aceeași comunitate, că tomnaticul are o ladă plină cu aur. Noua soție va deveni obsedată de conținutul lăzii. Când soțul a dat semne de îmbolnăvire, Lucia l-a neglijat și a așteptat, cu nerăbdare, ca acesta să decedeze. După ce a constatat moartea soțului, Lucia desferecă lada în care, de fapt, erau doar bolovani. Presiunea și surpriza neplăcută au dus la nebunia femeii. Povestea din film este însă mult mai inventivă, Celemente (așa e numește personajul din film) a simulat boala, declanșând un mecanism care va duce la moartea soției.

<sup>13</sup> Călin Stanculescu, *Cartea și filmul* (București: Ed. Biblioteca Bucureștilor, 2011), 22.

<sup>14</sup> Ibid., 23.

<sup>15</sup> Deși, în comunism, statutul administrativ al localității era acela de comună, fostul târg nu fusese încă puternic afectat de politica de sistematizare și de declinul postcomunism.

regizori au reconstituit fragmente din viața socială a unui târg minier transilvănean din perioada antebelică. Ei au încercat să reimagineze spațiul geo-simbolic și antropologic al localității din Munții Apuseni, spațiu reprezentat, în special, de străvechea așezare Roșia Montană care era, ea însăși, un decor de film care nu a mai făcut necesară construirea în “Studiourile Buftea”, în platou, a unor decoruri care să redea fragmente din structura istorică a târgului.

Roșia Montană a fost un târg minier<sup>16</sup> semnificativ încă din perioada preindustrială. O dovadă o constituie lucrările hidrotehnice care datau din prima jumătate a secolului al XVIII-lea, lucrări care au fost conservate până în secolul al XX-lea. Este vorba despre șteampuri care funcționau precum morile de apă, fiind folosite pentru sortarea minereului; când debitul apei era insuficient pentru aceste utilaje, se deschidea stăvilarul unui lac (“tău”) artificial. “Tăul ce Mare”, construit în 1908, este pomenit și în balada care asigură coloana sonoră a mediu-metraajului *Fefelega*. În plin *Jugendstil*, orașul era un târg minier dinamic și multicultural, cum de altfel este prezentat și în mediu-metrajele realizate de regizorii Dan Pița și Mircea Veroiu; aceștia au surprins interferența dintre obiceiurile specifice comunității din Roșia Montană. Structura

<sup>16</sup> Localitatea Roșia de Munte/ Verespatak/ Goldbach presupune un sit arheologic antic (*Alburnus Maior*) cu o structură de exploatare auriferă constituită din 7 km de galerii de extracție din Antichitatea romană; aceștia i s-au adăugat 80 km de galerii din evul mediu și din epoca modernă. Începând din secolul al XVI-lea, pe când Transilvania era principat autonom aflat sub suzeranitate otomană, patriciatul local și sășesc din orașul Sibiu a investit în capacitățile de extragere și prelucrare a minereului aurifer; tot din acea perioadă, pătrunde și capitalul străin (duciile Bavariei erau mari proprietari de șteampuri, instalații hidraulice utilizate la zdrobirea bolovanilor care aveau în componență metal aurifer). În secolul al XVII-lea, în Roșia Montană funcționau peste 100 de astfel de instalații hidraulice. Minerii erau, în număr covârșitor, români. După integrarea oficială a Transilvaniei în Imperiul Habsburgic (1699), aceasta devine cea mai importantă provincie furnizoare de resurse metalifere, mai ales de aur. Austriei vor moderniza sistemul de exploatare prin amenajarea lacurilor de acumulare (numite tăuri), introducerea mecanizării și a unor regulamente moderne de funcționare, a muncii salariate, prin constituirea de “societăți pe acțiuni”, vor diversifica tipurile de minereuri extrase. Vor fi colonizați specialiști din Austria și Ungaria Superioară care vor modifica componența etno-culturală a zonei și vor aduce modele culturale occidentale: tipuri de locuințe specifice culturii baroce central-europene, vestimentație urbană din același spațiu, mobilier, porțelanuri și sticlărie vieneză, feronerie urbană. Concret, vor funcționa următoarele categorii de exploatare miniere: minele fîscului/ale statului; minele particulare, exploatare de particulari sau de societăți controlate de autorităților miniere; mici întreprinderi deținute de producători direcți. Chiar și bisericile românești dețineau șteampuri provenite din daniile [Ioana Panait Cristache, *Arhitectura de lemn din Transilvania* (București: Ed. Museion, 1992), 54]. După unele surse istoriografice, cantitatea de aur extras din Transilvania în sec. al XIX-lea și la începutul secolului al XX-lea se ridica la circa 140 de tone, iar numărul societăților atinsese cifra de 200 [vezi Ion Rusu Abrudeanu, *Aurul românesc* (București: Cartea Românească, 1928); Basil Roman, Aurel Sintimbrean, Volker Wollmann, *Aurarii din Munții Apuseni* (București: Ed. Sport-Turism, 1982, 9–100; Emilia Pașca, “Gold Culture and the History of Industrial Heritage at Roșia Montană,” *Review of Historical Geography and Toponomastics* V, nr. 9–10 (2010): 81–96]. Episoade de conflict au fost în timpul Răscoalei lui Horea, Cloșca și Crișan (1784), precum și în timpul revoluției pașoptiste (vezi George Gritta și preotul greco-catolic Simion Balint, devenit prefectul Legiunii de Arieș). În aceste perioade mișcările au avut un caracter antimaghiar.

urbană a târgului minier Roșia Montane înainte de Primul Război Mondial era conformă cu tipologia localităților industriale care au prezervat tradiția habitatului medieval. Așezarea a presupus dispunerea răsfirată a construcțiilor (locuințe, îndeosebi) de-a lungul unei văi (Valea Roșiei), precum și un centru, o piață centrală. Locarea imobilelor, în secolele XVII-XVIII, era determinată de funcționarea principiului segregării etno-culturale și religioase. Apoi, în secolul al XIX-lea, a învins criteriul social. Și totuși, în vale, s-a conservat în secolele XIX-XX, un nucleu, o zonă ex-centrică în raport cu Piața Centrală, vechea zona românească desfășurată în jurul celor două biserici românești (“Biserica din Zid”, biserică ortodoxă de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, și biserica greco-catolică ridicată în 1781).

Din secolul al XIX-lea, ierarhia socială determină o nouă “repartizare” în habitat. Minerii bogați dominau zona centrală a așezării (“roșienii”), cei cu un statut social modest și săracii locuind la periferia târgului minier (“lăturenii”). Tot la periferia târgului se așezau și noii veniți (“viniturile”).

Prosperitatea și caracterul evoluat al acestei comunități erau vizibile, centrul vechi fiind bine conservat la începutul anilor '70, atunci când cei doi regizori au turnat filmele *Nunta de piatră* și *Duhul Aurului*. Putem observa, pe pelicule, târgul, un spațiu urban cu străzi pietruite și iluminate, o grădină de vară în care cânta fanfara (în film aceasta este minimală și apatică); aceasta furnizează unul dintre lait-motivele muzicale ale filmului *Nunta de piatră*; aceeași orchestră cânta și la înmormântări, ca în orice comunitate din Transilvania în care trăiau și etnici germani (vezi mediu-metrajul *Lada* din *Duhul aurului*). În realitate, în Roșia Montană existau mai multe orchestre care cântau în toată regiunea Munților Apuseni (mai ales la Abrud, Zlatna, Bucium).

Elita localității era formată din “societarii” care investeau în exploatarea aurului (proprietari de mai multe șteampuri), din familiile vechi de mineri care dețineau averi moștenite de-a lungul generațiilor, din specialiști și personalul administrativ de la mine (austrieci, italieni, slovaci, cehi), din “holoangări” (hoții de aur)<sup>17</sup> care, după ce au renunțat la existența ilicită, erau în căutare de onorabilitate. În filmul *Duhul aurului*, Mârza, un personaj inventat de scenariști, este reprezentativ pentru categoria aventuroasă a căutătorilor și hoților de aur. Realizatorii mediu-metrajului i-au dau numele unui bărbat care este eroul principal din nuvela *Lada* de Agârbiceanu. Bogații (roșienii) își construiseră case mari inspirate din arhitectura urbană a epocii. În filme sunt prezentate casele vechi din secolele XVIII-XIX, monumente de arhitectură tradițională (case cu pivnițe, cu un cat și cu pridvor larg în partea periferică a zonei roșienilor, imobile cu două camere și o cămară în zona lăturenilor, zonă apropiată de centru) dar, mai ales, imobile inspirate din urbanitatea central-europeană. Aceeași influență, chiar mai accentuată, este vizibilă în aspectul clădirilor instituțiilor laice și religioase din Roșia Montană; ne referim la existența unor decorațiuni specifice barocului austriac

<sup>17</sup> Minerii cu abilități deosebite, ei cunoșteau toate “căile subterane” și știau să coboare în locurile în care era “ascuns aurul”. Mai întâi apăreau și căutau informații despre existența aurului, ajungeau la filon și după ce îl exploatau, “își ștergeau urmele” și dispăreau. Riscul asumat, temeritatea, ascensiunea socială rapidă sau moartea violentă erau factori care au determinat imaginarea unora dintre ei ca figuri legendare ale mitosului local.

de stat și epocii victoriene.<sup>18</sup> Monumente filmate de cei doi regizori, monumente bine conservate sunt: Școala maghiară sau Casa Vuzdugan (1835); Școala germană (1830–1850); biserica ortodoxă “Adormirea Maicii Domnului” (1781, ctitorită de Mihăilă Gritta, celebru aurar al Apusenilor); biserica unitariană (1796) amplasată în apropierea bisericilor romano-catolică (zidită în 1767 și reconstruită în 1866) și reformată (1800). Acestea din urmă domină Piața Centrală.

În centrului istoric se aflau primăria, școlile, cinematograful, sedii de societăți de asigurări și sucursale ale unor instituții bancare, Casa de nașteri, cluburi. De fapt, centrul edilitar (Piața) a fost cel mai receptiv spațiu față de inovațiile arhitectonice specifice urbanității epocii. Din 1912, Roșia Montană a devenit și haltă, mocănița facilitând transportul de călători și mărfuri. Din nefericire, aceasta nu s-a conservat. Regizorii au ignorat însă acele edificii care ar fi surprins prosperitatea capitalistă a localității, solidaritățile interculturale specifice lumii minerilor, locurile sociale care demonstau sincronicitatea vieții în raport cu lumea modernă: Casa de nașteri, casa cu farmacia, sediile bancare, cinematograful (1900–1918), “Casina”<sup>19</sup> care avea o gradina de vară și două restaurante, Amfiteatrul de la Tăul Brazi care găzduia petrecerile populare. Dacă aceste locații ar fi fost filmate, căci clădirile supraviețuiseră, se contrazicea statutul de așezare rurală, statut pe care Roșia Montană îl avea în comunism; și, mai ales, apărea, în mod pregnant, imaginea diferenței dintre trecutul urban și ruralitatea recentă.

La momentul filmărilor (1971) nu începuse să fie aplicată politica de sistematizare teritorială din național-comunism<sup>20</sup>, politică care a presupus, la Roșia Montană, ridicarea câtorva blocuri de locuințe cu patru și trei etaje (70 de apartamente) chiar la intrarea în centrul istoric al localității, precum și proiectarea “unor locuințe individuale”

<sup>18</sup> Conform “Listei Monumentelor Istorice” (vezi *Monitorul Oficial*, nr. 646 bis, 16. 07. 2004), 41 de imobile de pe cuprinsul localității Roșia Montană sunt clasate ca monumente istorice: 39 de case datând din sec. XIX–XX și bisericile reformată și unitariană ([www.mmediu.ro/new/wpcontent/uploads/Rosia\\_Montana/02/Volumul\\_48.pdf](http://www.mmediu.ro/new/wpcontent/uploads/Rosia_Montana/02/Volumul_48.pdf), accesat în 5 februarie 2017).

<sup>19</sup> În centrul comunei, există și astăzi clădirea denumită “Casina”, un spațiu social unde se organizau baluri celebre, chiar și baluri mascate. Pentru acestea era pusă la dispoziție o sală mare decorată cu oglinzi venețiene; tot în “Casina” funcționa și un cazinou. Clădirea a fost construită în perioada 1890–1900, fiind proprietatea familiei Bartha.

<sup>20</sup> Primele măsuri de “sistematizare a localităților urbane și rurale” au fost aplicate încă de la sfârșitul anilor ‘60. Clădiri vechi din centrele istorice ale localităților au fost demolate, fiind construite, în locul lor, “noi centre civice”, “centre politico-administrative”. Clădirile oficiale erau situate în jurul unei piețe centrale. În jurul acestui nucleu se construiau, circular, cartiere cu blocuri de locuințe. Apoi, în 11 noiembrie 1974, forul legislativ al țării (Marea Adunare Națională) a votat “Legea nr. 59 privind sistematizarea teritoriului și localităților urbane și rurale”. Proiectul a fost aplicat ca proiect național prioritar după cutremurul din 4 martie 1977. Cataclismul, prin daunele materiale produse, a devenit o oportunitate pentru realizarea unei strategii naționale de construcții care să satisfacă dorința lui Ceaușescu de a fi “primul ctitor al României”. Efectele cele mai dramatice ale acestei politici au fost distrugerea patrimoniului istoric și dispariția specificității istorice locale. Proiectului sistematizării viza și mediul rural. Astfel, și în mediul urban, s-au construit blocuri de locuințe. Finalitatea sistematizării în mediul urban presupunea reducerea la minimum a suprafeței locuite în favoarea creșterii suprafeței agricole, creșterea controlului asupra populației, accelerarea proiectului omogenizării sociale.



care reinventau casa tradițională cu un cat (un etaj).<sup>21</sup> Dintre locuințele prezentate în film și care au rezistat sistematizării urbane din național-comunism, dar și declinului postcomunist al așezării, remarcăm “casa lui David Francisc”, casă văruiată în alb, cu feronerie complicate (secolul al XVIII-lea); apoi, casele înșirate de-a lungul străzii principale din Cartierul Brazi (numită “strada siciliană”) care urcă din centru spre Tăul Mare. Cele mai multe sunt imobile cu un cat și cu porți monumentale, cu ferestre încadrate de stucaturi neoclasiche, cu feronerie interesante, cu embleme socio-profesionale.<sup>22</sup>

Mai ales casele din secolul al XVIII-lea aveau contraforți și/sau erau îngrădite cu garduri de piatră (noi, în ancheta de teren, am descoperit urmele unor astfel de întărituri la marginea împădurită și sălbătică de la periferia cimitirului romano-catolic). Imobilele cu un cat (cu un nivel), clădiri specifice sfârșitului secolului al XVIII-lea și secolului al XIX-lea, sunt locuințele plasate cu fațada principală sau cu una dintre laturile secundare la stradă; acest element arhitectural realizează împreună cu poarta monumentală, precum în comunitățile săsești și maramureșene, un front comun. Anexele sunt repartizate în continuarea locuinței, ca de altfel în toată Transilvania (vezi bucătărie de vară, cocină de porci, cotețe etc). Reprezentative pentru o astfel de tipologie sunt casele ridicate în secolul al XIX-lea, casa Vuzdugan (nr. 392) și casa Păun (nr. 372), ambele fiind situate în Cartierul Berg.

Statutul social al proprietarului este vizibil în casa cu un cat, în decorațiunile ei, dar mai ales în poarta monumentală. Dacă locuințele modeste aveau o poartă de lemn de mici dimensiuni, casele celor avuți aveau porți înalte și cu acoperiș independent, batanți cu motive decorative neoclasiche specifice mediului urban; alte gospodării care au aparținut tot celor bogați au porți din zidărie de piatră sau de cărămidă, sunt tencuite și decorate cu motive executate în stucatură, machetărie și feronerie care subliniază arcul porții și ferestrele. Domină barocul și neoclasicismul. Cele ale locuitorilor modești erau inspirate din arhitectura tradițională. Locuințele din cartierele Berg și Brazi erau amplasate de-a lungul străzii; unele par atât de sudate datorită porților monumentale; altele formau fronturi la limita străzii. S-a creat astfel aspectul de stradă-coridor precum în orașele medievale. Vezi, “stradă siciliană” din Cartierul Brazi sau

<sup>21</sup> Roman, Sintimbrean, Wollman, *Aurarii din Munții Apuseni*, 67–68.

<sup>22</sup> Noi am vizitat localitatea în 2011, și am văzut aceste monumente, în mare parte, aflate în stare de degradare. Vezi Mihaela Grancea, “Blackjack la Roșia Montană 17,” în *Cultura*, nr. 340, 22 septembrie 2011 (accesat în 11. 04. 2017). Unele dintre monumentele istorice amintite sunt prezente în Alexandru Vulpe, Răzvan Theodorescu, Ioan Aurel Pop, Ioan Oprea, *Patrimoniul Cultural din Rosia Montana. Stare de fapt și perspective reale*, Grupul Independent pentru Monitorizarea Patrimoniului Cultural din Rosia Montana, s.l., 2011, 253–274. Deși valoros cu referire la prezentarea sistoriilor antice și medievale, cu privire la patrimoniul industrial și urban din epoca premodernă și modernă (îndeosebi, secolele XVIII-XIX), studiul este mai mult decât partizan. Demersul era legat de interesele S.C. Roșia Montană Gold Corporation S.A. Imobilele de patrimoniu de secol XVIII nu sunt prezentate, alte locuințe mai apropiate de arhitectura tradițională (din a doua jumătate a secolului XIX și începutul celui următor) sunt fotografiate amatoristic sau minimalizate intenționat. Fotografiele sunt realizate de la distanță, iar casele care au denumiri (Casina, Casa David Francisc, parohia bisericii reformate, Școala germană din secolul XVIII) sunt lipsite de aceste identități/identificări în mod intenționat. Ca și când dispariția lor nu ar afecta pe nimeni, nicio tradiție istorică, niciun patrimoniu transilvănean.

“stradă italiană” din Cartierul Berg.<sup>23</sup> Studiile recente despre structura arhitecturală, pentru a micșora valoarea patrimoniului local, nu aduc în discuție structura urbană a localității. Mai mult chiar, în caracterizarea stilisticii arhitectonice, se folosește cu totul neadecvat conceptul de baroc rural.

Lăturenii, locuitori cu statut modest, dețineau case monocelulare, o încăpere unică și polifuncțională, o cămară, mobilier tâmplăresc. Astfel de locuințe nu apar în filme. Pentru că se aflau doar în zona lăturenilor, în satele periferice. Cei mai mulți dintre cei cu statut social mediu dețineau două camere și o cămară, anexe, mobilier urban.<sup>24</sup>

Biserica romano-catolică este înconjurată de cimitirul care păstrează însemne și construcții funerare datate la mijlocul secolului al XIX-lea, monumente aparținând unor familii importante din Roșia Montană, de etnii diferite, dar de confesiune catolică, familii mixte. Mineritul și “febra căutării aurului” au atras, mai ales în secolul al XIX-lea, ca și în alte centre miniere din Ardeal și Banatul Montan, mineri și specialiști din toată Europa centrală. Alături de români, maghiari și sași au trăit austrieci, germani, slovaci, cehi, italieni, evrei. Astfel, ne explicăm și diversitatea etno-religioasă care era, de asemenea, pronunțată (creștini ortodocși, greco-catolici, romano-catolici, reformați, unitarieni, mozaici), diversitate concretizată în existența a nouă cimitire confesionale, precum și în urmele unui mic cimitir evreiesc. Recensămintele prezintă o imagine relativ clară cu referire la structura etno-culturală a comunității. Mulți dintre locuitori erau, cu certitudine, încă din secolul al XVIII-lea, educați la școala germană și la cea maghiară; clădiri din secolul al XVIII-lea, acestea școli sunt și astăzi dovezi ale existenței comunității multiculturale.<sup>25</sup> Totodată, ele demonstrează și faptul că pentru autoritățile austro-ungare semnificativ era statutul lingvistic al locuitorilor, nu și cel religios. Astfel, evreii maghiarofoni erau trecuți, în recensăminte, drept maghiari; la fel se întâmpla, cel puțin în Roșia Montană, cu slovacii și românii care erau romano-catolici<sup>26</sup>; în film, firmele unor prăvălii și crâșme indică faptul că proprietarii erau austrieci, români, evrei și maghiari.

Despre succesul socio-economic al târgurilor minere din Munții Apuseni, mai ales al Roșiei Montane, există informații consistente încă din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Nu întâmplător, călătorul străin Joseph Adalbert Krickel, aflat în vizită prin Transilvania (1828), a fost impresionat de locuințele orașelului, de “casele asemănătoare unui palat, case ale românilor avuți, mult mai frumoase decât cele din Abrud și Zlatna [...] Localitatea numără peste 600 de case și 300 de șteampuri”.<sup>27</sup> Călătorul apreciază imobilele familiei Gritta, realizate în “stil ales” și

<sup>23</sup> Deși tendențios și propagandistic, căci a fost finanțat de Gold Corporation, vezi studiul Paula Popoiu, coord., *Roșia Montană. Studiu etnologic. Ethnological Study* (București/Bucharest, 2004), 23–24.

<sup>24</sup> Ibid., 36.

<sup>25</sup> În 1910, localitatea avea 5.165 de locuitori, dintre care 3.623 erau români (70%), 1.515 maghari. <http://varga.adatbank.transindex.ro/?pg=3&action=etnik&id=4700> (accesat în 3.04. 2017).

<sup>26</sup> Ioan Bolovan, *Primul război mondial și realitățile demografice din Transilvania. Familie, moralitate și raporturi de gen* (Cluj-Napoca: Ed. Școala Ardeleană, 2015), 25–26.

<sup>27</sup> Joseph Adalbert Krickel, “Drumeție prin majoritatea țărilor aparținând Austriei în anii 1827–1828,”



cu interioarele aranjate după “moda nemțească”<sup>28</sup> (locuințe mobilate cu gust, cu candelabre și sobe de teracotă, pendule, obiecte de artă, toate fiind procurate de la Viena și Budapesta). Același, mai pomenește și casele altora dintre bogații vremii proveniți din familii românești, germane și mixte: Jurcă Gritta, Mihăilă Gritta, Șubă Ioviță, Șubă Petru, Molnar Ion, Varvara Samuilă, Letgerna Tomiță, Neimer Tomuț și Johann Winkler.<sup>29</sup>

Într-o manieră sau alta, toată existența comunității era determinată de minerit. Chiar femeile și copiii cărau de lângă cariere bolovani despre care se presupunea că ar conține aur, bolovani care urmau să fie măcinați la șteampurile societărilor. Negustorii ambulanți, dar și cei locali vindeau marfă specifică mediului urban; pe lângă ei existau și meșteșugarii care deserveau activitățile miniere, necesitățile populației (vezi croitori și cizmari). O sursă de inspirație pentru reconstituirea istorică a fost și *Mineritul în Țara Moșilor, Munții Apuseni*, un film documentar (regizor: Paul Călinescu, 1939) care reușește să reproducă modul de viață care în perioada interbelică mai conserva elemente ale economiei și vieții sociale de la începutul secolului al XX-lea.<sup>30</sup> Imaginile acestea care încercau să reconstituie o lume considerată drept arhaică, în opinia noastră, i-au determinat pe regizori și pe operatorul Iosif Demian să filmeze pelicula în alb-negru (uneori, cu reflexii cenușii, alteori în alb orbitor), să trateze obiectele ca pe niște artefacte muzeificate (mobilier de epocă, decorațiuni de interior, urme istorice antice), să manifeste interes antropologic pentru riturile de trecere precreștine. Explicită este, în acest sens, interferența dintre obiceiurile tradiționale prilejuite de nunta românească din metrajul *La o nuntă* (vezi orația de nuntă și muzica populară românească cântată la tobă și fluier) și receptivitate vizavi de muzica modernă pe care nuntașii o ascultă la gramofon. O astfel de interferență generează și momente umoristice precum secvențele dansurilor din *La o nuntă*. Îmbrăcați în cele mai bune haine pe care le aveau, localnicii dansau pe muzică populară. Dansurile zonei aurifere erau “țarinele”.<sup>31</sup> În film este cântată “Țarina de la (muntele – n.n.) Găina”, un dans dinamic, ritmat și elegant. După acest dans zonal, participanții la nuntă privesc cu curiozitate gramofonul și încep să danseze, cu stângăcie, pe muzica epocii. De altfel, petrecerile minierilor din Roșia Montană și din localitățile apropiate (târguri miniere, precum Abrud și Bucium) erau animate de orchestre. Astfel, fiecare petrecere debuta cu “Imnul minierilor” și se încheia cu “Marșul lui Iancu”, “Ivangorodul” sau “Leichte Kavallerie”.<sup>32</sup> Când murea un miner, toate orchestrele se reuneau și cântau marșul funebru din “Eroica” de Ludwig van Beethoven.<sup>33</sup>

în Paul Cernovodeanu, coord., *Călători străini despre țările române în secolul al XIX-lea*, Serie Nouă, vol.II (București: Editura Academiei Române, 2005), 208–211.

<sup>28</sup> Ibid.

<sup>29</sup> Ibid.

<sup>30</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=1\\_-nL4pHwmY](https://www.youtube.com/watch?v=1_-nL4pHwmY) (accesat 27. 04. 2017).

<sup>31</sup> Vezi dansurile populare românești: “Țarina de la Abrud”, “Țarina lui Ciucă Todor”, “Țarina de la Buciumani”, “Țarina de la Găina”.

<sup>32</sup> Roman, Sintimbrea, Wollman, *Aurarii din Munții Apuseni*, 101.

<sup>33</sup> Ibid.

Târgul minier Roșia Montană deși pare, în filme, o așezare aparent izolată, ea nu era, sub nicio formă, o periferie interioară într-o Transilvanie modernă. Deși era o comunitate relativ redusă ca număr de locuitori, orașelul trăia după standardele vieții urbane din Europa centrală. Retardul economic și cultural față de provinciile occidentale ale monarhiei începe să fie depășit în mediul urban înainte de instituirea dualismului austro-ungar.<sup>34</sup> Chiar și văduva Maria (poreclită Fefelega) locuia într-o casă albă, cu un cat, o casă frumoasă, situată ca într-o geografie simbolică mitică “la marginea hăului, pe buza Tăului”.<sup>35</sup>

Regizorii, în interviurile oferite presei culturale, au prezentat felul în care au rezolvat relația dintre imaginea filmică și realitatea (aici, istorică). Mircea Veroiu, cel care a realizat scheciul *Fefelega* din *Nunta de piatră*, a susținut că autorii peliculelor au transformat realitatea în imagini “... poate că maniera în care imaginezi o realitate dată poate reimagina acea realitate [...] Nu cred că filmul documentar este neapărat un cinematograful realist, iar filmul așa-zis de ficțiune ar fi nerealist din motivul grosolan că reface o realitate”.<sup>36</sup> Pentru a reda cât mai adecvat realitatea istorică, în *Fefelega* scenograful a reconstituit “un șteamp care prin perfectul realism al construcției aducea ceva de documentar (nouă ne reamintește de filmul documentar mai înainte menționat – n.n.).<sup>37</sup> Modul în care s-a filmat grupul de oameni și copii care muncea în preajma utilajului amintește reportajul: “un reportaj al unei zile de muncă de acum 70 de ani, la un șteamp făcut de noi astăzi. Aceasta este o manieră documentară...”<sup>38</sup> Mai explicit, Dan Pița povestește despre faptul că înainte de a ajunge la Roșia Montană își propusese “un anumit fel de a filma”.<sup>39</sup> Însă “...atmosfera, locurile și mai ales oamenii de acolo, în hainele lor, cu felul lor de a fi, m-au introdus într-o lume pe care o simțeam mai aproape decât decupajul pe care-l adusesem cu mine. Apoi, decorurile lui Radu Boruzescu și Helmuth Stürmer, muzica lui Dorin Liviu Zaharia și încadraturile propuse de operatorul Iosif Demian m-au introdus într-o altă realitate, pe care am putea-o numi realitatea filmării. Atunci am făcut totul pentru a mă adapta, fără a altera nimic din autenticitatea subiectului și a locului”.<sup>40</sup>

Muzica tradițională, arhaică mai degrabă, creează un mediu straniu. Deși imaginea prezintă o lume modernă și un cadru istoric reconstituit veridic, muzica sugerează și existența unei alte dimensiuni, o dimensiune tragică și atemporală. Astfel, coloana muzicală este una dintre sursele paradoxului din comunitatea care exersa obiceiurile moderne, conservând totodată elemente ale culturii populare, mai ales pe acelea legate

<sup>34</sup> Iosif Marin Balog, *Dilemele modernizării. Economie și societate în Transilvania 1850–1875* (Cluj-Napoca: International Book Acces, 2007).

<sup>35</sup> Mai înainte pomenitul lac artificial de acumulare, tău finalizat în 1908.

<sup>36</sup> Roxana Pană, “Realitate și imagine – Interviu Dan Pița și Mircea Veroiu,” *Contemporanul* (26 mai 1972), <http://aarc.ro/articol/realitate-si-imagine-interviu-dan-pita-si-mircea-veroiu.html> (accesat în 13. 05. 2017).

<sup>37</sup> Ibid.

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> Ibid.

<sup>40</sup> Ibid.

de riturile de trecere. Baladele care asigură muzica din filme par arhaice, precreștine. Realizatorii filmelor au vrut să sugereze că aurul și mitologiile lui au mereu aceleași efecte asupra naturii umane. Ion Agârbiceanu nu are, în nuvele sale, descrieri ale unor astfel de rituri. Ca preot greco-catolic nu agreea intruziunea credințelor specifice creștinismul popular. Muzica originală este creația lui Dorin Liviu Zaharia, “personaj pitoresc al undergroundului bucureștean și simpatizant al mișcării *flower power*. El a fost principalul compozitor al muzicii din cele două filme” (Radu Lupașcu).<sup>41</sup> Coautor al coloanei filmelor este muzicianul Dan Andrei Aldea, liderul formației Sfinx, al cărei lider devine din 1970. Considerăm că baladele din cele două filme sunt inspirate de experiența folk-ul american și de avangarda rockului progresiv. Muzica arhaică implică, și în aceste filme, utilizarea unor instrumente folosite în muzica tradițională: fluierul, cetera, toba. Apelul la baladă a fost justificat de intenția regizorilor de a transmite un mesaj universal, înrădăcinat în mitologii arhaice: precreștine, biblice. Nu întâmplător, autorii mediu-metrajului introduc în *La o nuntă*, secvența “orației de nuntă”, precum și “cântecul miresei” în forma sa de circulație națională.<sup>42</sup> Totodată, muzica oferă și indicii personajelor, dar și cineaștilor, indicii care oferă soluții sau informații. Astfel, prin “cântecul toboșarului” din *La o nuntă*, mireasa află despre oportunitatea fugii de la nuntă, iar în *Mârza* aflăm de planurile malefice ale cârciumăresei; apoi, în *Lada*, una dintre balade sugerează că Lucia și Clemente “se aseamănă”, nefiind personaje pozitive. Baladele narează, ne informează, previn în van și deplâng sfârșiturile tragice.

### *Narațiunea și ecranizarea, morala decalogică versus “poezia unui univers damnat”<sup>43</sup>*

În opinia noastră, după cum am mai sugerat, pentru realizatorii filmelor despre lumea târgului minier Roșia Montană, orașel reprezentativ pentru viața minerilor din Munții Apuseni și din Banatul Montan, proza lui Agârbiceanu a fost doar o oportunitate, un pretext. Dacă narațiunile scriitorului-preot sunt vizibil eticiste și filmele eludează, uneori, finalitățile cu miză morală. Astfel, scheciul *Lada* conține un mesaj subliminal puternic. În nuvela cu același nume, Clemente Mârza este un fost miner, văduv de 10 ani și râvnit ca soț de femeile necăsătorite sau rămase văduve. Se credea că omul de 56 de ani era foarte bogat, dar și econom și că își ține aurul într-o ladă zăvorâtă cu lacăte grele. Clemente nu a rezistat presiunilor unui preot și i-a luat sora de soție, o femeie mai tânără și ahtiată după avere. Când Clemente se îmbolnăvește de pneumonie, indiferența criminală a femeii iese la iveală. Aceasta nu cheamă medicul și își lasă soțul să agonizeze, să moară. În timp ce defunctul zace cu o expresie sardonică întipărită pe față, femeia află cheile cufărului și îl deschide. Frenezia, dar mai ales surpriza

<sup>41</sup> Critic muzical care ne-a oferit un interviu în 25 februarie 2017.

<sup>42</sup> Vezi antologiile: Svetlana Badrajan, “Procese actuale ale funcționalității cântecului miresei în nunta basarabeană,” *Revista de Etnografie, Științele naturii și Muzeologie*, vol. 3(16) (Chișinău, 2005): 242–247; Dorin Ștef, *Antologie de folclor din Maramureș* (Baia Mare: Editura Ethnologica, 2007), 6–11; <http://poeziipopulare.blogspot.com/2014/02/nunta-cantece-si-oratii-7.html> (accesat 24.03. 2017).

<sup>43</sup> Călin Stănculescu, *Cartea și filmul* (București: Ed. Biblioteca Bucureștilor, 2011), 22.

din ladă – o grămadă de bolovani fără nicio valoare – o fac să își piardă mințile. În narațiune, Clemente piere deoarece a sedus cu fantezia lăzii, femeile și oamenii. Soția a fost pedepsită de divinitatea implacabilă pentru rapacitate și crimă.

În schimb, în mediu-metrajul *Lada*, personajul numit Clemente este un fel de criminal în serie. Pe parcursul peliculei are de două ori statutul de văduv. Aflăm că avea obiceiul să se căsătorească cu femei tinere. Mediu-metrajul debutează cu funerațiile tinerei soții a lui Clemente. Femeile îl vânează încă de la înmormântare. Printre ele se află și fiica cărciumăresei criminale din pelicula *Mârza*. Sluga negustoresei o împinge, tot timpul, pe urmele văduvului. Însă, Lucia va fi următoarea nevastă a lui Clemente, o văduvă cu statut social foarte bun, căci și burlacul își alegea prada din rândurile femeilor din a căror zestre putea să își susțină confortul. Când soția dă semne de nerăbdare vizavi de averea din cufărul înlănțuit precum o comoară de piraiți, Clemente simulează că se îmbolnăvește grav. Lucia îl neglijează și îl lasă să moară. În film urmează o secvență scurtă care parodiază, cu umor macabru, filmul de groază. Astfel, în timp ce Lucia caută înfrigurată cheile de la ladă, perchezitionând chiar și așternutul patului pe care se afla cadavrul lui Clemente, țipătul repetat al unei cucuvele, precum și urlul unui câine concurează la crearea unui context rău prevestitor. Apoi, ușile dulapurilor se deschid de la sine. În fine, femeia află cheile și deschide cufărul în care găsește mulți bolovani grei și banali. În timp ce este cuprinsă de o disperare scurtă și intensă, Clemente, aflat pe pat și considerat mort, râde de efectele farsei sale. Femeia, terifiată, crezând că spectrul soțului o bântuie, moare de infarct. Rapid, cu sânge rece, Clemente elimină probele și pune bolovani la loc, în ladă. Cufărul ferecat va fi, în continuare, o momeală teribilă. La înmormântarea Luciei, alte femei îl urmăresc pe Clemente. Ultima secvență îl surprinde pe acesta la brațul altei soții îmbrăcată în rochie de mireasa pentru o “sesiune foto”. Astfel, Clemente le pedepsea pe femeile care se căsătoreau din interes, iar el își asigura hedonismele de provincial.<sup>44</sup> În acest mediu-metraj nu există personaje pozitive și nici pedeapsă divină. “Pedagogia” narațiunii este eludată. Narațiunea lui Agârbiceanu este explicit concentrată pe portretistica personajelor, pe dialog. Mediul social nu este descris cu insistență, deoarece finalitatea prozei, precum și faptul că nuvelele erau inspirate din realitatea imediată, nu făceau necesară prezentarea mediului domestic și social. Construirea suspansului este graduală, fiind realizată prin sunete, imagini, muzică; este întreruptă de scene de viață cotidiană. Pe lângă prezentarea cu umor negru a clișeele din filmele horror, ca într-un policier, ne sunt oferite indicii despre evoluția evenimentelor, indicii “plantate” printre întâmplări simetrice: o înmormântare, o nuntă, o altă înmormântare, o altă nuntă....

Realizatorii ciclului filmic au insistat pe reconstrucția istorică, pe descrierea mediului ambiental. Au recreat aspecte ale comunității Roșia Montană din perioada antebelică. Inventarea unor personaje – holoangărul Mârza, crâșmărița (alt criminal în serie) care îi atrage pe hoții de aur prin nurii fiicei sale ca mai apoi să îi deposeze de aur și să îi ucidă, Clemente – este un proces de compoziție, scenariștii preluând și

<sup>44</sup> Un fel de Henri D. Landru mai inventiv.

personaje din romanul *Arhanghelii*.<sup>45</sup> Vasile Mârza este reprezentativ pentru categoria căutătorilor de aur care furau din minele statului sau din ale “societarilor” (investitorilor privați). Fiind prea săraci pentru a avea onorabilitate și stabilitate socială, acești bărbați furau riscându-și viața; puteau fi împușcați de jandarmii care patruleau în permanență pe străzile târgului și în preajma minelor de aur; dacă erau prinși, erau condamnați la ani grei de ocnă sau la moartea prin împușcare. Mediu-metrajul Mârza din *Duhul Aurului* spune povestea unui holoangăr care se îndrăgostește de fata unei cârciumărese care îl pune să fure aur, din “locuri secrete” (mine părăsite aflate în proprietatea Fiscului), sub pretextul că strânge zestre pentru fata ei pe care a promis că i-o dă de soție. Când holoangărul își revendică partea din aurul sustras “din locurile vechi” și fata de soție, i se mai cere să mai coboare încă o dată în adâncul muntelui pentru aur, iar sluga cârciumăresei (un infractor răscumpărat din închisoare, din fața plutonului de execuție, căci cârciumăreasa își asigură și complicitatea sistemului), îl ucide. Asemenea fapte se întâmplau înainte de Mârza și se vor mai întâmpla și după moartea acestuia. Această poveste tragică este invenția scenaristului și regizorului Dan Pița. Critica de specialitate susține că narațiunea filmică se inspiră din povestirea “Vălva băilor”; dar, în narațiunea mai înainte prezentată, trei personaje discută doar la un vinars, la un birt, despre acest motiv mitologic, despre felul în care “duhul băilor”<sup>46</sup> poate determina omul. În nuvelă nu se petrece niciun eveniment, iar Vasile Mârza nu există ca personaj.<sup>47</sup>

De asemenea, instruziunea mitologicului, cu excepția motivului “vâlvei băilor”, motiv preluat din narațiunile lui Agârbiceanu și din credințele culturii populare specifice creștinismului popular, este doar opera regizorilor care au semnat și scenariile filmelor. Peliculele sunt un expozeu complex, au personaje comune prezente, după cronologii aproximative și aleatorii, în toate structurile ciclului filmic. Ne referim la calul alb nenumit și orb<sup>48</sup>, la partenerul de muncă și suferință al Mariei din mediu metrajul *Fefelega*. După dispariția femeii, calul bântuie prin comunitate, prevestind astfel, precum o apariție psihopompă, apropierea morții violente. De asemenea, se manifestă ca personaje secundare prezente în tot ciclul filmic și cuplul de holoangări unguri alcoolici, cârciumăreasa criminală și devorată de patima aurului (în *Nunta de piatră* ea deține o prăvălie de mărunțișuri, o grădină de vară și o fanfară), sluga ei familială ce excută la comanda stăpânei planuri malefice, fiica nenumită a cârciumăresei,

<sup>45</sup> Vezi *Arhanghelii. Roman din viața românilor ardeleni* (Sibiu, 1914) (apărut în foileton în 1913, în revista *Luceafărul*).

<sup>46</sup> “Vălva băilor”/ “Duhul băilor” este o ființă ambivalentă, un spirit protector al adâncurilor în care se află minereul. Tot el, după o logică irefutabilă, îi ghidează pe unii dintre “băieși” spre filoanele de aur sau spre moarte (vezi frecvențele morți ale hoților de aur). Minerii cred că fiecare mină de aur își are “vâlva” și că trebuie să o respecte. Dacă o nemulțumesc, aceasta poate să părăsească locul; atunci când nu mai găsesc aur, minerii consideră că aceasta i-a abandonat, i-a lăsat pradă nenorcului.

<sup>47</sup> Vezi Ioan Agârbiceanu, “Duhul băilor” în *Fefelega* (București-Chișinău: Litera Internațional, 2001), 90–96.

<sup>48</sup> În povestirea scurtă *Fefelega*, calul se numește Bator. În film, pentru a i se accentua caracterul de ființă psihopompă, i se spune “calulul fără nume”.

tânăra cu rol de ispită pentru holoangări. Aceste personaje constituie elementele de legătură osmotică dintre întâmplările “descrise” în narațiunile filmice, întâmplări care deși, în aparență, par diferite, oferă imagini/efecte ale rapacității și ale tragediilor petrecute în comunitatea orașului minier. Triunghiul malefic (cârciumăreasa și fiica ei, servitorul), precum și toboșarul din *La o nuntă* au apărut în mediu-metrajele din *Nunta de piatră* și din *Duhul Aurului*. Soldatul dezertor, care devine toboșar și victimă a unui linșaj în *La nuntă*, este prezent și într-o foarte scurtă secvență la debutul mediu-metrajului *Mârza* din *Duhul Aurului*. Era santinelă la o închisoare unde erau executați deținuții, în special hoții de aur și criminalii. Reținem aerul timorat al soldatului. Însă, toboșarul murise în mediu metrajul *La o nuntă* din *Nunta de piatră*, film lansat înainte de *Duhului aurului*. O astfel de succesiune care nu ține cont de evoluțiile logice ale întâmplării, conferă și ea un aer de straniețate filmelor.

Dar, mai mult decât atât, capodoperele filmice mai înainte menționate prezintă interferența dintre riturile de trecere ancestrale, rituri prilejuite de nunți și înmormântări, și habitudinile moderne specifice “Epocii Frumoase”. Concret, în filme sunt expuse aspectele consumului cultural specific urbanității. În mediu-metrajele *La o nuntă* din *Nunta de Piatră*, precum și în *Lada* din *Duhul Aurului*, marfa de consum specifică vieții urbane provenea chiar și de la Viena; ne referim la îmbrăcăminte și încălțăminte purtată de locuitorii bogați, dar și de cei din clasa de mijloc în zilele de sărbătoare; se mai vindeau și coloniale, jucării, bijuterii, velocipede, produse vândute de negustorii locali. Și carul mortuar folosit la înmormântări este asemenea oricărui vehicol specific din mediul urban. Fugar, aflăm și despre cazinoul în care holoangării și societarii își tocău sau își sporeau averile, vedem fotografiile ambulante și un păsărar, un împătimit după plimbarea cu velocipedul. Aceste personaje animau în realitate, dar și în filmele pe care le analizăm, viața urbei.

Despre condiția săracului detaliile sunt rare, doar la debutul *Nunții de piatră* vedem viața mecanică a unei zi de lucru din viața celor care lucrau la gura minelor. Aceste imagini sugestive, dominate de zgomotul instalațiilor hidraulice care sortau piatra, deschid capodopera *Fefelega*. Chipurile albe ale celor care trudeau se animă doar, câteva clipe, la presiunea suferinței; în rest, domină gesturile mecanice, simetriile perfecte ale obiectelor. *Fefelega* este o tragedie tăcută care evidențiază, prin sugestii, lipsa de compasiune a comunității, singuratarea săracilor (văduve, orfani, minori) exploatați și înșelați de societarii la instalațiile cărora cărau bolovanii pentru zdrobit. Filmul se încheie cu două panorame, una a fetei moarte și îmbrăcate în rochie de mireasă expusă în mijlocul casei devenite o cutie a morții, și alta a naturii paradisiace și neutrale de pe dealul unde se afla situată simbolic casa albă a femeii Maria (confrom baladei din film: “...la oglinda lacului, sub pecetea negrului, la leagănul Tăului”), femeie care după moartea ultimul copil, rămâne fără sens existențial.

Ca realizare artistică, *Nunta de piatră* este concentrată pe expresia estetică, pe esențializare, pe redarea simetriilor, pe relevarea aridității naturii umane prin comparație cu poezia lucrurilor. Dar, de fapt, viața femeii din *Fefelega* este o tragedie desprinsă parcă din materia antică, determinând filmarea; cuvintele puține, gesturile simple, dar esențiale, exprimă, cu o claritate greu de atins, decența cu care Maria (poreclită Fefelega



datorită faptului că părea mereu împovărată, ursuză) trece prin ultimele acte al tragediei sale: moartea Păuniței, ultimul ei copil și despărțirea de calul pe care îl vinde ca să își îmbrace fiica defunctă în rochie de mireasă. Maria este o marginală (femeie săracă, văduvă, însingurată) care iese, în tăcere, din viață. În niciunul dintre mediu-metrajele din cele două filme, nu ne vom mai confrunta cu o asemenea față a tragediei. Mediu-metrajul *Fefelega*, prima parte a filmului *Nunta de piatră*, surprinde prin elementele de suprarealism, prin sugestiile mitologice și biblice, ceea ce asigură, după cum am mai menționat, deschidere spre universalitate a peliculei. Maria (Fefelega) urcă și coboară zilnic muntele abrupt, împreună cu calul costeliv, alb și orb. Când misiunea Mariei – creșterea și îngrijirea copiilor se încheie în cheie tragică, se încheie și existența acesteia.<sup>49</sup> Fefelega își îndeplinise datoria, chiar dacă a fost împovărată de un destin tragic.

În *La o nuntă*, precum și în celelalte mediu-metraje, există morți violente, dar ele sunt doar consecințe ale alegerilor umane. Tragedia este bine temperată. Acest mediu-metraj, precum și dipticul din *Duhul aurului*, oferă secvențe despre condiția umană în lumea aurului. Soldatul dezertor, toboșar de ocazie la o nuntă, devine victima răzbunării rudelor mirelui părăsit. Mireasa fugise cu celălalt muzicant. O imagine fugară ni-l prezintă pe soldat abandonat printre buruieni. Secvențele următoare construiesc indicii despre un final fericit pentru fugarii îndrăgostiți.

Cei doi scenariști și regizori, împreună cu echipa lor, au realizat un spațiu de interferență între social și mitic. În *Nunta de piatră* și în *Duhul aurului* se manifestă o cultură specifică unei geografii umane simbolice, aceea a “căutătorilor de aur”. În timp ce în filmele americane se inventariază actele de violență determinate de rapacitatea umană<sup>50</sup>, în aceste filme românești se reconstituie și cadrele specificității și istoricității perimetrului Munților Apuseni, în particular ale orașelul minier Roșia Montană. Și din această perspectivă, filmele *Nunta de Piatră* și *Duhul aurului* sunt filme de artă, mai puțin preocupate de epic, cât de redarea contextului socio-istoric și a naturii umane.

Secvența foarte scurtă a riturilor românești precreștine de nuntă i-au făcut pe criticii de film să exagereze inserția mitologică, considerând că regizorii apelează la fundamentele spiritualității românești. Este o exagerare prezentă atât în discursul criticii de film din național-comunism, cât și în cel din postcomunism: “*Nunta de piatră* a marcat o întoarcere la esența ființei naționale, la o profunzime fundamentală, pierdută printre valurile de servilism, de angajare politică, de distorsionări istorice și de pauperitate cotidiană. Dipticul semnat de Veroiu și Pița este poate cel mai «național» film românesc, aparatul pătrunzând în teritoriul unei culturi transtemporale, vitalizând trăiri cu rădăcini prinse în modele arhetipale, apelând la semne ce înglobau o gândire simbolică profund românească.”<sup>51</sup> Or, motivele mitice, cele mai multe dintre cele inserate în

<sup>49</sup> Povestea este reală, doar că Fefelega a murit în 1951. Și are urmași, deși și-a înmormântat ultima fiică în 1921. Vezi “Fefelega lui Agârbiceanu a existat și are urmași!” <http://libertatea.ro> (accesat în 7.05.2017).

<sup>50</sup> *God's Gold* (1921), *The Gold Rush* (regia și scenariul: Charlie Chaplin, 1925), *Call of the Coyote: A Legend of the Golden West* (1934); *How the West Was Won* (1962).

<sup>51</sup> Marilena Ilieșiu, “O abordare analitică,” în Cristina Corciovescu, Magda Mihăilescu, coord., *Cele mai bune filme românești ale tuturor timpurilor* (Iași: Ed. Polirom, 2010), 111.

filme, au caracter universal (vezi mitologia europeană a aurului, prezența simbolurilor psihopompe indo-europene). Însă nu trebuie să ignorăm declarațiile explicite ale autorilor filmelor cu referire la demersul lor artistic. Astfel, Dan Pița a declarat că filmele lor nu sunt doar narațiuni, ci și muzică, decor, imagine, obiceiuri etnografice, poezia unei lumi tragice<sup>52</sup>.

## FEATURE MOVIE AS A HISTORICAL DOCUMENT. THE CASE OF ROȘIA MONTANĂ

### *Abstract*

Mircea Veroiu and Dan Pița, two débutant directors aimed in 1970 to produce a full-length movie of three hours and reconstitute as true as possible Ion Agârbiceanu's world and be as closer as possible to the writer's intentions. Only the human behavior in the world of gold was referred to within the original texts. Dialogues overwhelmed the narrative parts and descriptions were summary at all. I do therefore consider that the priest-writer's short stories were but artistic provocations for the two débutant directors. For me, the screenings they did are more interesting than the literary sources, more moving, with a larger universal meaning. Mircea Veroiu and Dan Pița produced two movies of first rank for the European moving picture: *Nunta de piatră*/ *The Rocky Wedding*, 1973, and *Duhul aurului*/ *The Gold's Spirit*, 1974. The exceptional historic restoring, a tragic existentialism, plasticity of images and subliminal messages referring to the effects of encroachment the rule make the two films, *The Rocky Wedding* and *The Gold's Spirit* be a single whole.

Seduced by "the local atmosphere" that preserved up to the beginning of the '70s its intercultural identity and heritage, the producers of movies insisted on the socio-cultural and historical context of the former mountainous town. So, Roșia Montană, a rural locality during the communist times, became the place to shooting. The two directors reconstituted sequences of rural life in a mining Transylvanian townlet. From its structure and existence points of view, the townlet was a representative one for other mining localities in Transylvania and the mountainous Banat (see: Anina). They tried to re-imagine the social, ethno-cultural, and geo-symbolical and anthropological space of this locality in the Apuseni Mountains, a space represented first of all by the age-old settlement of Roșia Montană; the level of locality preservation excluded the need to make scenarios, in Buftea Film Studio, in order to reproduce sequences of the townlet existence. As in post-communist age Roșia Montană has become an abandoned place, a phantom-like one, and the heritage there is sentenced to loss, my approach insists on "place of memory" characteristic of the movies of Mircea Veroiu and Dan Pița.

<sup>52</sup> Ichim, "Filmul *Nunta de piatră*," 4.