

MOARTEA TRADIȚIONALĂ ÎN FILMUL ROMÂNESC

Mihaela Grancea*

Cuvinte cheie: moarte, film, tradiție funerară, *ars moriendi*

Keywords: death, film, cemetery, funeral tradition, *ars moriendi*

Tradiții thanatice, expresii culturale. În cultura română, reprezentarea morții este dominată de tradiția populară. Astfel, ne explicăm de ce moartea tradițională este, în toate investigațiile interdisciplinare, un subiect de analiză de “lungă durată”. Conform teoriilor lui Mircea Eliade cele mai cunoscute texte despre arta de a muri, texte escatologice, sunt *Pretash-raddha*, *Cartea egipteană a morților*, *Cartea tibetană a morții*¹, opusculile medievale *De Arte Moriendi*.² Aceste texte aveau ca finalitate învățarea tehnicii morții, arta de a trece peste agonia sfârșitului biologic. Pentru Mircea Eliade, eposul popular, baladele *Meșterul Manole* și *Miorița* exprimă atitudinile populare vizavi de moarte, o *ars moriendi* românească. Dacă prima baladă prezintă misterul morții ca jertfă constructivă, ca necesitate care asigură funcționalitatea comunității, *Miorița* cuprinde mesaje care pot fi reinterpretate și interpretabile. Eliade invocă jertfa voluntară a păstorului³, aspect care nu satisface însă sensul eposului. Nunta cosmică a presupusei victime este corespondentul cosmic al ritului de trecere. Luna este astru al morții, iar nunta celui mort nenuntit/nelumit este o formă de apărare față de maleficitatea acestuia; cine moare de moarte violentă este neîmpăcat și furios.⁴

În cultura tradițională, dar și în cea savantă, practica funerară tradițională apelează la semnificațiile unor plante și animale psihopompe precum pal-tinul funerar, corespondent terestru al arborelui cosmic și simulacru arhaic al coloanei cerului, cerbul, pasărea, lupul infernal, bradul⁵ etc. Timp de peste o sută de ani, balada *Miorița* a fost considerată drept creația populară care

* Universitatea Lucian Blaga Sibiu, Facultatea de Științe Socio-Umane, b-dul Victoriei, nr. 10, e-mail: mihaela_grancea2004@yahoo.com

¹ *The Tibetan Book of the Death* (Oxford University Press, prima ediție, 1927).

² Editate prima oară sub numele de *The Book of the Craft of Dying* (Londra, 1917).

³ Mircea Eliade, *Arta de a muri. Antologie* (Cluj-Napoca: Eikon, 2006), 242.

⁴ Ibid., 382–383.

⁵ Ernest Bernea, “Bradul la înmormântare,” *Rânduiala*, nr. 3 (București, 1938).

exprimă, în manieră edificatoare, atitudinea românului în fața morții. Acum puțin timp s-a descoperit o variantă/un colind din secolul XVIII care demonstrează că balada este, de fapt, o prelucrare de-a lui Vasile Alecsandri. De asemenea, ca și în cazul baladei balcanice *Meșterul Manole*, au fost descoperite, în mediul transcarpatic, și variante ucrainiene și maghiare ale *Mioriței*. În opinia noastră, balada exprimă fatalismul ciobanului/al omului simplu aflat singur în fața Dușmanului, performarea răului. Nunta cosmică pare că recalibrează lumea pe care o dezechilibrase violența. Mircea Eliade în *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, în conformitate cu funcționalismul folcloristic și sociologic, a descoperit în *Miorița* un efort anistoric îndreptat împotriva angoaselor arhaice.

Practicile funerare, cele mai conservatoare practici societale, definesc spiritualitatea unei macrocomunități, fiind expresia reprezentărilor escatologice ale acesteia. Caracterul multiform al riturilor funerare demonstrează că pentru omul religios, moartea nu este doar un eveniment biologic final, ci și metamorfoză ontologică și socială. Mortul trebuie să facă față obstacolelor/probelor călătoriei spre Lumea de Dincolo/Viața de Dincolo. Pentru unele popoare, doar înmormântarea rituală⁶ poate să confirme moartea fizică și să asigure drumul spre și în Lumea Cealaltă, poziționarea în comunitatea morților.⁷ De aceea, apropiații celui mort sunt obligați să îndeplinească, cu rigurozitate, ritualurile funerare tradiționale. Cum moartea este un portal spre altă lume, doar rigurozitatea ritualică asigură călătoria defunctului spre Rai.⁸

Studiile de antropologie au acreditat ideea existenței unui “sens al vieții”, respectiv al morții, statuate care pot fi surprinse în structura și semantica obiceiurilor legate de ciclul vieții, pentru că mentalitățile colective concep moartea ca pe un fenomen firesc derivat din planul divin, nu ca pe o ruptură de nivel care anihilează sensul vieții.⁹ Prin întregul ansamblu atitudinal pe care îl dezvoltă, valorizarea morții ca drum final reglementează desfășurarea actelor rituale potrivit unui scenariu configurat de imperativele *călătoriei spre altă lume, unde sufletul defunctului se strămută*. Deși, în România, referirile la funcția cathartică și regenerativă a morții eroice au caracterizat și discursul istoric din perioada regimului comunist, perspectiva etnocentristă se manifestă obsesiv abia de la începutul anilor '70 ai secolului XX. Eroul este expresia altruismului desăvârșit, el se jertfește pe sine pentru salvarea comunității. Dar această viziune este una

⁶ Theodor I. Burada, *Datinile poporului român la înmormântare* (Iași: Tipografia Națională, 1882).

⁷ Mircea Eliade, *Sacru și profanul* (București: Humanitas, 1991), 171.

⁸ I. Ghinoiu, *Lumea de aici, lumea de dincolo* (București: Editura Fundației Culturale Române, 1999).

⁹ Corina Bejinariu, “Moartea în casă. Performări spațiale și comportament ritual,” *Revista Bistriței* 14 (2000): 182.

de lungă durată, fiind întâlnită în baladele populare (eposul medieval, baladele legate de rezistența țărănească în fața dușmanului extern), în romanul istoric și în filmele istorice.¹⁰

Filmele românești prezintă interferența dintre riturile de trecere ancestrale, rituri prilejuite de nunți și înmormântări dar, uneori, și de obiceiurile moderne specifice “Epocii Frumoase” (*Jugendstil*), precum în târgul de munte din Ardeal (Roșia Montană) în care se petrec dramele descrise în narațiunile lui I. Agârbiceanu. *Fefelega* este o tragedie tăcută.¹¹ Sobrietatea mijloacelor de expresie specifice suprarealismului consacrat, imaginea alb-negru și sunetul transmit totul, adică portretul durerii mute. În realizarea limbajului cinematografic esențializat, un rol semnificativ îl are și scenografia. Obiectele din casa Mariei (Fefelega) sunt dispuse simetric (paturi vechi, scaune, dulapuri), ordinea gospodăriei mici de pe vârful de deal fiind aseptica și mormântală. Doar o pendulă care măsoară timpul inexorabil, o pendulă invizibilă, accentuează, prin dangănelul ei, senzația de singurătate, premoniția morții. În pelicula alb-negru, albul domină prin casele văruite parcă recent. Tragedia are un aer atemporal. Sunetele sunt la volum ridicat, muzica originală a filmului asigură o anumită unicitate peliculei (vocea stănie a solistului Dorin Liviu Zaharia și compoziția etno-rock a lui Dan Andrei Aldea din formația “Phoenix”). Și peste tot, importantă este imaginea centrată pe chipurile actorilor. Când Maria își găsește fiica moartă în casă, pe Păunița, chipul ei se goleşte de viață, este mai alb decât albul. Pe figura ei, nu pe fața fiicei defuncte, vedem pecetea morții. Filmul se încheie cu două panorame. Una este a fetei îmbrăcate în rochie de mireasă și expusă în mijlocul casei devenite un fel de cutie a morții, un sicriu invizibil. Altă imagine panoramică este a naturii paradisiace și neutrale de pe dealul unde se afla situată simbolic casa albă a Mariei (conform baladei din film: “...la oglinda lacului, sub pecetea negrului, la leagănul Tăului”).

La români există credința că nu trebuie să-ți afli destinul și “ceasul morții” prin mijloace oculte, prin divinație. Este un tabu, o normă asumată și în cultura urbană. Și totuși, există și excepții. Precum în romanul *La țigănci*, de Mircea Eliade și în filmul *Feneralii fericiți*. Cu toate acestea, în mod paradoxal, tradițiile

¹⁰ Mihaela Grancea, “The Historical Film during Ceausescu’s Regime within the Project of <the Building of Socialist Nation>,” în Sorin Mitu, ed., *Re-Searching the Nation: the Romanian File. Studies and Selected Bibliography on Romanian Nationalism* (Cluj-Napoca: International Book Access, 2008), 268–294; Mihaela Grancea, “Haiducul și tâlharul – o dilemă culturală? Schiță de imagologie istorică și literatură comparată,” în Andi Mihalache, Alexandru Istrate, eds., *Romantism și modernitate. Atitudini, reevaluări, polemici* (Iași: Editura Universității Al. I. Cuza, 2008), 515–554; M. Grancea, “Moartea,” în *Enciclopedia imaginariilor din România*, vol. III *Imaginarul istoric*, coord. Sorin Mitu (Iași: Polirom, 2020), 360–379.

¹¹ *Nunta de piatră* (scenariu și regia: Mircea Veroiu și Dan Pița; imaginea: Iosef Demian; distribuția: Leopoldina Bălănuță, Mircea Diaconu; 1972).

românești sunt determinate de creștinismul popular, de credințe precreștine tolerate de biserica ortodoxă, mai puțin de cea greco-catolică (numite, încă din secolul al XIX-lea, credințele magico-religioase și “eresuri”).

În trecutul îndepărtat, în toate societățile primitive, moartea nu era personificată. Însă mai târziu, în majoritatea culturilor arhaice, moartea a fost asociată unei divinități. La geto-daci, la fel ca la toate populațiile străvechi indo-europene, moartea împrumută multe dintre atributele Zeiței Mamă. Astfel se explică de ce dacii nu se temeau de moarte, fiind chiar veseli în ultima etapă a muririi, fiind convinși că prin bunăvoința Marii Zeițe treceau în alte lumi. *Chipărușul*, ca dans funerar (joc de priveghi cu mascați numiți uncheși, dans conservat în Munții Vrancei, în comuna Nereju) păstrează și în secolul XXI aceste credințe. La prima vedere, finalitatea acestei tradiții părea a fi aceea de a înveseli familia supraviețuitoare. Tradiția este o reminiscență arhaică, din epoci în care fundamentală era relația sufletului celui decedat cu Lumea de Dincolo.¹² După genericul filmului *Buzduganul cu trei peceți*, este prezentat, în imagini plastice, priveghiul unui fiu de boier mort în mlaștina de la Călugăreni. Cu acest prilej este reconstituită datina precreștină mai înainte amintită. În camera mortului se află masa cu multe lumânări, cu colaci și colivă. În afara casei boierești, 12 bărbați cu măști funerare, legați între ei de un lanț, dansează în jurul focului aprins în curte și sar peste el (*Dansul chipărușului*). În timpul jocului ceremonial sunt rostite doar câteva cuvinte, un lait-motiv (“Omule, pomule”). Dans vesel, în sine, acesta are funcția de a alunga entitățile malefice. Este meritul imaginii lui Iosef Demian, a prim-planului pe foc, pe lumânările care ard în casă, pe măști. Mai mult de atât, laitmotivul lugubru creează fiorul mistic.¹³

Ca entitate atropomorfă, moartea este întâlnită în “verșurile la morți” din Maramureș, în textele bocetelor din mediul rural din Transilvania, Oltenia, Banat. În cultura românească, noțiunea de moarte are două accepțiuni complementare: moartea ca fenomen biologic, care presupune încetarea oricărei funcții vitale a organismului, și moartea ca entitate care, în conformitate cu legea divină, ia/răpește sufletele tuturor viețuitoarelor. După creștinarea populațiilor europene, imaginea neolitică a morții, care până atunci fusese o zeiță a regenerării lumii, a fost substituită cu o reprezentare mitică cumplită: o femeie scheletică, fără vârstă, înveșmântată în negru, cu coasa pe spate. Această entitate îl obligă pe om să bea, dintr-un pahar, apa morții. Frica față de “Dânsa” era considerată drept expresie a lipsei de credință, a fricii. Un efect al creștinării românilor îl reprezintă re poziționarea acestei entități în raport cu Arhanghelul

¹² Vezi, în acest sens, filmul *Buzduganul cu trei peceți* (scenariu: Eugen Mandric; regia: Constantin Vaeni; imaginea: Iosef Demian; 1977).

¹³ Vezi și reconstituirea din documentarul *Dansul funerar unic în Europa* <http://povestea-locurilor.ro/Chiparusul> Ansamblul Chipărușul; accesat în 9. 02. 2020.

Mihail, călăuzitorul sufletului. Ea va deveni, în mitologia românească, egală ca influență cu Arhanghelul Mihail. Viziunea oficială față de Înfricoșata Judecată și de distribuirea geografiei eticiste a Lumii de Dincolo determina, inevitabil, spaima față de Moarte.

Piesă de teatru rezolvată în cheie simbolică și expresionistă, *Săptămâna Luminată* este fundamentată pe credințe și acțiuni specifice creștinismului popular. Ioana, femeia care își iubește necondiționat fiul scelerat, fiu care speriașe satul prin furturi și crime, își ucide fiul rănit de moarte de jandarmi. Pentru ca muribundul să nu-și dea sufletul după încheierea cronologiei Săptămânii Luminate, săptămâna de după Paște când se spunea, conform cu ethosul popular, că toate sufletele decedaților ajung în Rai. Interesează imaginea morții așa cum o vede Ilie, cel care păzea, din ordinul jandarmeriei, casa criminalului agonizant. Moartea era o entitate, o mogâldeată neagră care se transformă într-o arătare mare, lungă și îngherată. Ea privește pe fereastră, intră în casă, căci Ioana îi deschide ușa, dar nu poate să îl ia pe agonizant din cauza păcatelor grele și a faptului că acesta era bântuit de spiritele copiilor uciși. Doar după ce mama își ucide fiul, devenind astfel criminală, aceasta îi ia sufletul celui rănit. Ioana pusese în practică o etică amorală fundamentată pe un *hybris*, dragostea necondiționată față de fiul nelegiuit. Desigur, o astfel de credință primitivă, păgână și paradoxală se opune dogmei creștine. În Rai, conform altor tradiții, cei care au parte de o moarte violentă, accesează cu greu Lumina. Imaginea morții este una tradițională, de foarte lungă durată. Prin faptul că această entitate nu este niciodată descrisă complet, ține de un tabuu scriitoricesc, descrierea completă ar spulbera fiorul mistic.¹⁴

Un film de excepție despre universul ancestral al morții, peliculă care nu cade în capcana etnograficului, este *Baltagul*.¹⁵ Victoria Lipan, după o absență îndelungată a soțului ei și, mai ales, după vise și semne premonitorii, pornește în călătorie pentru aflarea acestuia. Este convinsă că soțul i-a fost omorât de doi oieri. Narațiunea lui Sadoveanu este transformată într-un polițier neobișnuit, rural, inspirat de moartea păstorului din *Miorița*. Însă aici interesează aflarea adevărului. Și Victoria este o semioticiană autentică, plină de intuiție și credință. Ea îi urmărește pe ucigași și reușește să smulgă mărturisiri cu ajutorul presiunii psihice (criminalii sunt invitați la înmormântare și la pomană) și a fricii (aici, Lupu, câinele defunctului, are un rol esențial). Ne sunt prezentate, fără descriptivism folclorizant, înmormântarea oaselor lui Nechifor Lipan și

¹⁴ "Săptămâna Luminată," *Noua revista romană*, coord. C. Rădulescu-Motru, nr. 23-24 (7-14 aprilie 1913); noi am auzit piesa adaptată radiofonic și difuzată pe Radio Actualități în 18 februarie 2020, ora 23.

¹⁵ După romanul omonim scris de Mihail Sadoveanu; coproducție româno-italiană; regia: Mircea Mureșan; 1969.

pomana tradițională, rituri orchestrate de văduvă. Craniul și mâinile scheletice ale răposatului sunt expuse ca dovezi ale crimei, ca mijloc de trezire a compasiunii oamenilor. Un detaliu din ceremonialul înmormântării tradiționale impresionează. Înaintea carului cu coșciugul lui Lipan care se pregătea să intre în cimitir, este pus un ștergar alb și foarte lung, simbol al intrării într-o altă lume, în comunitatea morților. Acesta este ridicat după ce carul a trecut peste el. Desigur, romanul considerat drept narațiune socială are savoarea specifică narațiunilor sadovenine, redă universul atemporal al lumii păstorilor. De aceea, uneori, prezența omenilor administrației pare formală.¹⁶

Teme macabre realizate în cheie tradiționalistă, comică și realistă (un acord care pare imposibil) sunt prezente în filmul *Tache* (regia: Igor Cobileanski, actor: Mircea Diaconu, 2007). Un gropar care a aflat că mai are doar două luni de trăit, devine obsedat de ideea de a-și proiecta, cu orice efort, o înmormântare fastuoasă și un loc de veci privilegiat, un loc situat pe o movilă din centrul cimitirului în care Tache a săpat, toată viața, gropi pentru defuncți. Tache considera că dacă mormântul său va fi așezat pe un delușor, după moarte, el devine atotputernic peste defuncții la care a robit. Într-un fel, morții și cimitirul îi aparțineau. Cum administratorul necropolei, care poate fi localizată oriunde în spațiul românesc, i se opune, Tache încearcă să îl compromită. Concret, vedem cum administratorul este sedus și atras printre morminte de o fostă prostituată. Noapte, cimitir, scenă de amor nebun! Astfel de motive macabre abundă în filmul gotic. În filmele horror, un astfel de episod dezlănțuie furia supranaturală sau apetitul vreunui psihopat. Poate, pe ambele. În cultura posdecembristă, în condițiile în care s-a ridicat tabuul cu referire la grotesc, la macabru, încep să fie abordate, cu umor și cuminenție, chiar și cele mai terifiante clișee gotice. Mai mult chiar, acestea sunt domesticite.

În *Funeralii fericite* (2013), regizorul și actorul Horațiu Mălăiește dezlănțuie o cavalcadă de motive care amintesc de misterul eliadesc. Vezi șatra țigăncii ghicitoare și dispariția acesteia după ce o bătrână a făcut predicții îngrozitoare; cealaltă cameră de pe palierul unde stătea cu chirie Lionel, personajul principal al filmului, loc de tranziție spre o petrecere permanentă (viziune tradițională despre Paradis/Rai); colocatarii/îngerii și arlechinii fiind intermediari spre cealaltă dimensiune. Macabrul este de natură burlescă, absurdă. Vezi, în special, moartea migranților Kiril și Igor, ratagii și prieteni cu românul Lionel revenit în țară după ce, timp de câteva decenii, a fost rezident în Franța. Cei doi mor în cel mai absurd mod posibil. Dacă pe primul cade, de la mare înălțime, un sinucigaș, celălalt se îneacă într-o boxă de subsol deși, în tinerețe, fusese campion național la înot. Ultimul din grupul triadei emigranților, Lionel știe că va muri de ziua

¹⁶ Mihail Sadoveanu, *Baltagul*, ediția princeps (București: Cartea Românească, 1930).

lui. Furios, el încearcă, de mai multe ori, să se sinucidă doar ca să contrazică predicția care îl privea. Rateurile lui generează reacții ale scenariului morții sale și momente de umor macabru. Lionel devine personaj public și toată lumea vrea să îl salveze, au loc demonstrații de simpatie/ empatie. Avem sentimentul că intrăm într-o escatologie trăznică. Chiar și papa se roagă pentru viața lui Lionel. Acesta, tradiționalist ca orice ortodox balcanic, își pregătise trusoul de înmormântare. În noaptea fatidică, el se așează în sicriu și își așteaptă sfârșitul. Și crede, după ce trece ceasul cel negru, că nu a murit. Din sicriul de lux ajunge la petrecerea din camera arlechinilor și a îngerilor-actori. Doar la sfârșitul filmului, când la petrecere apar, plini de viață, și prietenii despre care știa că au murit, Lionel își dă seama că a ajuns Dincolo. Oricum, nu îi mai pasă. Astfel, s-a reactualizat/remodelat și o teorie medievală despre viață. Și anume aceea că în viață, toți suntem un fel de migranți. Onomastica personajelor principale – Ionel (Lionel, după șederea în Franța, Kiril și Igor) – este cea care oferă indicii despre faptul că aceștia reprezintă identitatea est-sud-est europeană în ceea ce privește raportarea la moarte.

O moarte care se desfășoară după scenariul morții tradiționale este cea a lui Ilie Moromete. De altfel, cu moartea sa dispăre, în filmul *Moromeții 2* (scenariu și regia: Stere Gulea; actori în roluri principale: Horațiu Mălăele, Dana Dogaru, Iosif Paștina, 2018), lumea tradițională. Cadrul tradițional (folcloric) al morții presupune trei repere tradiționale: casa, biserica, cimitirul. *Moromeții 2* este continuarea filmului *Moromeții* (aceeași echipă de realizatori, 1986), adaptare a primului volum din trilogia “Moromeții” de Marin Preda. În *Moromeții 2*, filmul din 2018 (ecranizare liberă a celui de al doilea volum din *Moromeții* și a romanului *Viața ca o pradă*), cronică a familiei Moromete continuă după cel de al Doilea Război Mondial, într-o realitate istorică nouă și dificilă. Venise timpul apocaliptic pentru lumea care nu a acceptat comunismul. Ilie Moromete refuză să abdice de la viziunea sa despre lume și despre rostul său ca individ într-o comunitate rurală tradițională, o lume a micilor proprietari. Scena morții lui Ilie Moromete este impresionantă și genială ca realizare artistică. Obosit, cu ochii duși în fundul capului, Ilie refuză să semneze actul pus în față de autoritățile comuniste, act conform căruia Ilie accepta să intre, cu tot ceea ce are, în colectiv. După ce comisia îl deposează de animale și de utilajele agricole, Ilie Moromete intră cu greu în casă. Este îmbătrânit și stă în baston. Casa este austeră. Ilie rămăsese singur, locuința fiind afectată de plecări. Moromete se așează cu greu pe pat, se întinde, își aprinde o țigară. Fereastra este întredeschisă. Prin fereastră, vedem cum moartea coboară peste trăsăturile lui Moromete. Aparatul de filmat pare că se oprește și se fixează pe profilul omului peste care a coborât pacea, în timp de țigara arde mocnit. Ilie Moromete moare în somn, fără zbucium. De oboseala de a fi într-o lume pe care nu o acceptă. Trecere lină după o existență zbuciumată. Și

noaptea cade peste casă și natură. Ultimele imagini sunt panoramice. Un cântec tradițional românesc, cântec de îngropăciune, este fondul sonor al plecării lui Ilie Moromete în ultima călătorie, pe drumul lung și fără umbră (Vezi varianta oltenească prelucrată a *Cântecului Zorilor* și a *Cântecului călătoriei lui Ion*, cântece funerare care nu au nimic în comun cu bocetul funerar).

O moarte nonviolentă, imaginată frumos este cea de care are parte țăranul Pătru din *Vânătoarea de vulpi* (după romanul omonim de Dinu Săraru; regia: Mircea Daneliuc; actori: Mircea Diaconu, Valeria Seciu, Mitică Popescu, 1980). Bolnav de pneumonie în patu-i din gospodăria sărăcăcioasă, apăsător de ideea pierderii pământului prin colectivizare, Pătru se stinge. Se vede pe sine, și noi îl vedem astfel, cum se ridică din patul de suferință și se duce spre Valea cu Pietre, cu o lumânare în mână. Deși în viața reală este iarnă, copacii din livadă par înfloriți. Și Pătru cel inocent trece prin livadă, pe înserat, spre depărtări. Filmul este fidel romanului în ceea ce privește moartea lui Pătru. Imaginea depărtării siluetei celui care moare într-o lume – grădină sau livadă înflorită, într-un fel de pasaj dintre lumi, este specifică onirismului tradițional cu referire la moarte. Despre perceperea morții ca soroc, despre moarea firească și blândă a țăranului, dacă ar fi să găsim o similitudine în literatura română, ne-am raporta la ipostaze poematizate neomoderniste de Marin Sorescu. Pentru ilustrare, am ales moartea cuminte a lui Mitru Ceapă: “Da, da, grijit, Mitru Ceapă s-a simțit mai bine./S-a dus, s-a uitat prin celar,/La râjniță,/Că avea râjnița acolo, de râjneza mălai,/Că erau mori puține,/Și-și râjneau câte-o strachină pe zi și-și făceau turtă./Aveau toți râjniță./Ei, și-a văzut omul râjnița, și-a văzut oile/Închise în saia, ei, găinile/Și-a venit liniștit în casă./S-a culcat și și-a dat duhul./Am auzit dimineața:/- A murit și bietul Ceapă”.¹⁷

În *Lumina palidă a durerii* (scenariu: George Macovei; regia: Iulian Mihu; 1979) moartea este o prezență dedramatizată. O femeie în vârstă, prinsă în capcana unui fapt prozaic, un proces pentru pământ, dorește un semn/sprijin de la soțul ei decedat. Soluția este ingenioasă și ciudată, dar logică din perspectiva rurală vizavi de posibilitatea de a dialoga mijlocit cu cei morți. Concret, ea îi scrie soțului ei o misivă. Ca să ajungă la destinatar, bătrâna îi cere unei alte vârstnice care se pregătește să moară, să ia cu sine scrisoarea și să i-o transmită soțului demult plecat dintre vii. Aici, intervine însă hazardul care ne oferă scene hilare, specifice comicului de situație. Vârstnica aflată în dificultate dorește, cu insistență, moartea celeilalte. Dar va fi dezamăgită deoarece aceasta din urmă nu reușește să moară și redevine activă odată cu venirea primăverii. Deși se silise să moară la vreme de iarnă depresivă, de vreo două ori, femeia nu moare la timpul oportun. Cea care decedează este însă soția învățătorului plecat la război. Moare de epuizare, căci preluase și responsabilitățile soțului,

¹⁷ Marin Sorescu, “Mai bine,” în *La Liliaci*, vol. II (București: Cartea Românească, 1977).

de tuberculoza instalată pe fondul malnutriției. Ea nu duce însă nicio misivă și nu are parte de o înmormântare precum aceea a copiilor gemeni care au murit de tifos exantematic, copii îmbrăcați în mesageri divini, în îngeri, în costumele în care ar fi trebuit să evolueze la serbarea școlară. În acea lume, de la debutul Primului Război Mondial, lumea rurală trăiește între arhaitate și deschiderea spre modernitate. Astfel, fiul învățătorului merge la școală, la oraș, după întoarcerea tatălui său. Trenul îl va duce spre urbanitate, spre lumea modernă.

Cultivarea macabrului în cultura populară românească, chiar și în cea savantă, este o raritate. O putem reduce doar la câteva reprezentări plastice din Evul Mediu și din Premodernitate. Imaginea scheletului care râjește și își flutură secera fatală sau a spectrului cu coasă sunt întâlnite destul de rar în fresca murală a bisericilor. Mai degrabă, moartea este antropologizată, dar asexuată. Desnudată, dar arar scheletică, ea are ca obiecte atributive coasa care taie firul vieții și desaga de drum lung.¹⁸ În alte medii, rurale și greco-catolice, moartea neagră ține în mâna stângă o seceră (vezi crucea de la intrarea în Cimitirul Vesel din Săpânța, necropolă care a aparținut, între cele două războaie mondiale, cultului greco-catolic; o cruce similară se află și la intrarea în vechiul cimitir greco-catolic de la marginea Săpânței). În schimb, literatura românească, încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celui următor, încă din revistele literare ale perioadei, abundă în nuvele și poezii care ne introduc, uneori stângaci, în universul morții. Cultivarea macabrului devine o constantă în cultura românească în perioada interbelică. Apelul la fantastic sau macabru este cerut de piața de consum. Teosofia, onirismul, spiritismul devin domenii de interes în urbanitatea românească. Chiar dacă filmul românesc al perioadei nu este deschis expresionismului, literatura reacționează la noile sensibilități ale epocii. Cea mai cunoscută proză din acest registru este „Domnișoara Cristina”, nuvela lui Mircea Eliade. Tânăra fusese, în timpul vieții, o femeie frivolă și sadică. Trăise cu vechilul moșiei, un om care se purta brutal cu țărani, și participa alături de acesta la biciuirea lor. În timpul răscoalei din 1907, ea s-a dat țărănilor care au ajuns la conac, ca într-un dezmăț de apocalipsă. Cu voluptate. Amantul a ucis-o, dar corpul nu i-a fost găsit. De atunci, fantoma ei bântuia prin domeniul Moscu. Figura ei domină dintr-un tablou aflat în conac. Strategiile de seducție ale strigoiiului îndrăgostit de pictorul Egor sunt imbatabile: o apropiere prea caldă, un parfum prea puternic de violete, o răsufare prea fierbinte, o privire melancolică. Dorea să îl ia în lumea ei. Când era cât pe ce să copuleze cu vampirul, rana neînchisă a Cristinei, rană vizibilă pe corpul acesteia, îl oprește pe Egor. Mai mult chiar, pictorul va afla locul în care este îngropată domnișoara Cristina și o

¹⁸ Cristina Bogdan, *Moartea și lumea premodernă românească. Discursuri întretăiate* (București: Editura Universității București, 2016), 188–198.

va devampiriza eliberând comunitatea, precum și familia, de influența ei malefică.¹⁹ În comunism, mitul strigoiului era o temă prohibită. De aceea, nu este de mirare felul în care cultura postcomunistă a revitalizat motivele culturale abandonate. Reeditățile, dar și ecranizările satisfac piața de consum cultural care se reconfigurează rapid. Pelicula *Domișoara Cristina* (regie și scenariu: Alexandru Maftei; actori: Maia Morgenstern, Tudor Istodor, Ioana Anastasia Anton, 2013) a fost considerată de critica românească de film drept primul horror românesc. Cel puțin, în această manieră a fost promovată pelicula în media. Filmul, deși plastic, este mediocru și desuet. Abuzează de clișeele clasice ale genului, fiind sufocat și de sugestia muzicii. Însă filmul *Domișoara Cristina* din 1992 (regie: Viorel Sergovici; distribuție: Adrian Pinte, Maria Buruiană, Irina Petrescu) pare mai convingător. Ca reconstituire istorică și ca partituri actoricești filmul din 1992 este notabil. Pictorul (actor: Adrian Pinte) este un personaj care încearcă să iasă din cercul fantasmatic al blestematului conac boieresc Moscu (vezi statutul de loc damnat, rezidență a femeii-strigoi). Absența muzicii, cu excepția câtorva linii melodice anodine, a afectat filmul care face parte, ca gen, din categoria filmului fantastic și a thriller-ului. De altfel, realizatorii ambelor filme nu au știut să construiască fiorul specific acestor genuri. Niciuna dintre pelicule nu a scăpat de tirania textului de autoritate (nuvela *Domișoara Cristina* de Mircea Eliade). De asemenea, niciunul dintre filme nu a exploatat o idee interesantă din narațiunea lui Eliade. Acolo, în nuvelă, Cristina este un demon luceferic. Apoi, doar o “moartă-vie” (strigoi). Și totuși, în mod paradoxal, ai sentimentul că s-a respectat același scenariu. Este vorba despre același convenționalism al ecranizărilor. În schimb, un film recent numit *Cripta* (regia: Cornel Gheorghiu; Scenariul: Jean Samouillan; Distribuția: Serge Riaboukine, Camelia Pintilie, Constantin Florescu, Gabriel Spahiu, Sanda Toma, 2014) este o peliculă interesantă, eseistică. Hrubă îl supune pe un om de afaceri francez la probe inițiatice pentru a-i salva sinele, pentru ca acesta să obțină salvarea/mântuirea după ce a distrus o frescă din epoca romană, frescă aflată la subsolul unei clădiri baroce. Omul de afaceri cumpărase mai multe proprietăți în Herculane (filmările au fost realizate în orașul devenit victimă a raptului și indiferenței postdecembriste față de patrimoniul istoric și turistic), iar clădirea barocă îi aparținea. Le Duc, când incendiază fresca, manifestă indiferență față de trecutul istoric. Acesta îl încurcă în afaceri. Descoperirea trebuia anunțată și ar fi urmat procedurile birocratice presupuse de restaurarea frescei, operațiile de restaurare. Și cum pentru un individ care are pretenția că investește în viitor, timpul înseamnă bani, urmele trecutului sunt o piedică care trebuie eliminată. Însă după vandalizare, palatul abandonat devine o hrubă labirintică. Ea se răzbună, căci trecutul

¹⁹ Mircea Eliade, *Domișoara Christina* (1936); ed. curentă (București: Humanitas, 1993).

se răzbună întotdeauna. Pentru francez, hruba devine o capcană în care era prizonier. Nimeni nu vrea să îl ajute să iasă de acolo. Apar personaje ostile care îi refuză eliberarea care le era la îndemână. Era suficient ca cineva să deschidă poarta metalică și aparent fragilă a castelului. Vezi bătrâna care vorbește fluent limba franceză și își căuta pisica neagră. Ea este un fel de harpie care așteaptă să culeagă încă un suflet, sau este Parca Morta, cea care rupe firul vieții. Niște copii-gnomi îl umilesc, îl înșală. O prostituată și un delincvent eliberat condiționat – cuplul infracțional perfect – îl jefuiesc și îl lasă fără identitatea civilă, fără cardurile care simbolizează opulența. Aceștia, toți, vin din afara clădirii ruinate. Pentru investitor nu există Exit. Hruba este populată cu ființe care construiesc ambiguitatea: găina neagră este luna neagră, șarpele ambiguu (simbol a morții și al renașterii, animalul care trece frecvent prin cadre), porumbeii ca semne ale sufletului, vrabia ca mesager. Prezența pisicii semnifică faptul că prizonierul se află sub zodia lunii. Animalele împăiate care se aprind și ard la unul dintre etajele palatului sunt un fel de mortificare a... morții. Focul eliberează. Când cere ajutor infractorilor, prizonierul ruinei spune că a stat închis 17 zile. În mistică, 17 este cifra morții. Doar atunci când începe să regrete ceea ce a făcut, adică faptul că a distrus legătura cu trecutul, Le Duc începe să se elibereze de moartea lăuntrică, de păcat. Și ușa palatului se deschide de la sine.

Despre importanța unei înmormântări și mese comemorative realizate după norma tradiției ortodoxe, ne oferă o secvență relevantă regizorul Sergiu Nicolaescu în unul dintre puținele sale filme semnificative (*Atunci i-am condamnat pe toți la moarte*, 1972). Ipu (jucat de Amza Pelea), nebunul satului, este convins de liderii comunei să își asume o crimă cu autor necunoscut, uciderea unei soldat german. Astfel, Ipu salva comunitatea de represaliile ocupantului german. Acesta condiționează însă acordul doar dacă va fi asigurat că după dispariție, i se va oferi o înmormântare decentă, o pomană îmbelșugată. Mai mult chiar, Ipu cere o simulare a slujbei de înmormântare care ar fi urmat să fie ținută în biserica satului. Emoționat, după acest episod, Ipu urma să se predea comandamentului german. Pentru cel mai sărman dintre sărmanii satului, aceste aplicații ale ceremonialului de înmormântare erau o asigurare vizavi de călătoria sufletului său spre Rai, vizavi de intrarea acestuia în postexistența cerească.

Filmul *Osânda* (după *Velerim și Veler Doamne*, roman de Victor Ion Popa; scenariu: Anușavan Salavaninan; regia: Sergiu Nicolaescu; actor în rolul principal: Amza Pelea; imaginea: Alexandru David; muzica: Tiberiu Olah; 1976) impune prin moartea spectaculoasă a lui Manlache Preda, cel care a pierdut totul (tinerețea în ocna în care au intrat unii dintre răsculații din 1907 și pe frontul Marelui Război), dar nu acceptă înfrângerea. Dacă pregenericul prezintă scene de război, morți anonime spectaculoase, dar fără dăre de sânge, atacuri în forță, și doar un cadavru provenit din tabăra adversă, murirea și moartea lui Preda se

desfășoară pe fundalul unei naturi neutrale. Manlache este ucis pe când urcă un deal înalt pe care era așezat cimitirul satului, deal în vârful căruia, sub o cruce uriașă, erau îngropați soția sa Ruxandra și fiul lor născut mort. Acest deal este Golgota lui Preda. Pomii înfloriseră, primăvara este luminoasă și senină. Eroul filmului, omul antisistem, are un aer împăcat. Urma doar să îi pedepsească pe vinovații care îi înscenaseră o crimă. Însă jandarmul Ion care îl ura pe Manlache și îl pândea de după o casă de la baza dealului, îl împușcă. Cu lașitate. Sub acoperirea Legii. Manlache, în momentul morții, îmbrățișează crucea răposaiților săi, cruce simbolică. Aceasta era, într-un fel, propria sa cruce. Aceasta se prăbușește odată cu țăranul ciuruit de gloanțe și însângerat, om care rostește, ca ultime cuvinte, o sudalmă la adresa scenariului blestemat al vieții sale. Scena filmată cu relanti are un efect de excepție, este magnifică. Fundalul muzical asigurat de orchestrea simfonică a cântecului religios tradițional *Velerim și Veler, Doamne împreună* cu imaginea (vezi folosirea inteligentă a planului general și a prim-planului) dau acestei secvențe un suflu profund religios și tragic. Finalul apoteotic este soluția eroică găsită de regizor, sfârșitul lui Manlache având loc, în roman, în alt context violent. Deși personajul principal din film moare ca urmare a unei crime, sfârșitul vine în comunitatea tradițională a morților, în cimitir.²⁰

Mesagerii Morții. Un film apreciat încă de la debutul său, pelicula *Concurs* (regia: Dan Pița; 1982; Gheorghe Dinică, Ștefan Iordache, Marin Moraru, Claudiu Belonț; muzica Adrian Enescu) părea povestea unui concurs de orientare turistică în pădure, o formă de competiție agreată în comunism. De fapt, filmul este construit pe două dimensiuni. Una reală, cu episoade tensionate, și alta mistică. Cea din urmă este camuflată. Grupul de excursioniști alcătuit din colectivul unei singure instituții (muncitori, intelectuali și membrii din conducerea organizației de partid și din cea a fabricii) participă la concursul de orientare în natură, într-o pădure care urma să fie distrusă, în aceeași zi, pentru construirea unei uzine. Apocalipsa Pădurii, echivalentul Vieții, nu îl afectează emoțional pe niciunul dintre animatorii grupului. Un tânăr (Puștiul), apărut de nicăieri, devine ghidul și apoi liderul grupului, chiar dacă părea, la un moment dat, rătăcit de grupul de excursioniști. De aceea, înfricoșați de apropierea orei exploziei, unii dintre oameni îi neagă existența. Oameni mărunți, meschini, manifestați astfel pe tot parcursul excursiei din pădurea minată. Oameni dominați, mai ales, de teama de ridicol, căreia îi cedează chiar și atunci când din pădure se aud strigăte de ajutor. În acest timp, tânărul care a rămas în urma grupului ca să strângă fanioanele, găsește cadavrul femeii care strigase. Fusese violată de mai mulți bărbați. Dar, mai întâi se întâlnește cu un cal alb, rătăcit și

²⁰ Vezi Victor Ion Popa, *Velerim și Veler Doamne* (București: Biblioteca Pentru Toți, 1963), 284–292.

speriat. Simbol al morții. Descoperirea trupului neînsuflețit îl umple pe tânăr de remușcare. Scoate un țipăt disperat. Ultimele secvențe ale filmului sunt interesante, sunt cheile peliculei. Deși excursioniștii grăbiți nu doreau să îl aștepte pe Puști, susținând că el nu există, atunci când acesta apare din fumul exploziilor, pe bicicletă și cu fanioanele sub braț, îl vor urma spre pădurea morții. Hipnotic. Tânărul nu este o Călăuză în sens tarkovskian, ci un înger al morții.

Factori mistici, factori arhetipali specifici culturilor arhaice populează filmul *Ochi de urs* (scenariu după nuvela omonimă sadoveniană; regizor: Stere Gulea; actori în roluri principale: Dragoș Pâslaru, Sofia Vicoveanca, Dorina Lazăr; 1983). Lumea întâmplărilor reale și imaginare este o lume ancestrală, înghețată în timp. Casa pădurarului Culi Ursaki este expresia acestei izolări. Mama sa, soția și el însuși par încremenți la frontiera dintre tradițiile/credințele precreștine și modernitate. Lumea din *Ochi de urs* este dominată de arhetipuri. Aici, nașterea și moartea sunt complementare și constante. Pădurea întunecată și misterioasă, uneori cețoasă, arareori luminoasă, este matricea stilistică a lumii prezentate în film. Mesagerii morții sunt visele premonitorii ale pădurarului și mamei sale (nana Floarea), precum și ursul, animal pishopomp, simbol al bolii și morții. În credința nanei Floarea, ursul este ochiul dracului, ochiul care l-a fixat pe Culi la o întâlnire în pădure. De atunci, pădurarul devine un om tulburat, posedat, urmărit de *fatum*. Soția sa nu se mai ridică din lehzuzie, din boală. Soacra acesteia, nana Floarea îi dă să bea sânge de cocoș negru, un fel de poțiune pseudo-magică. Actul este ambiguu, căci cocoșul negru în culturile străvechi (precreștine, chiar anticreștine) este mediator între lumea mundană și cea a spiritelor apropiate de teluric, chiar de entitățile malefice. Culi și mama sa au vise premonitorii, vise care îi determină pe amândoi să împlinescă destinul și să aștepte, după un act tragic, unul de renaștere. Mama pădurarului o visează pe Maica Domnului care îi cere femeii să o ducă pe bolnavă, deși iarna era vitregă, la spital, în oraș. Or, tocmai acest drum care, în realitate se înfundă, se încheie cu moartea tinerei femei. În schimb, Culi visase cum soția sa ridicată din lehzuzie culege, de pe suprafața unui ochi de lac, flori de nufăr. Însă ea cade în apă și se îneacă. Pruncul ei fusese tot timpul în brațele unei tinere frumoase care a asistat pasivă la scena descrisă. În esență, visul este doar o prevestire născută din subconștient. Lacul este imagine a apei primordiale în care soția sa se întoarce, iar nufărul simbolizează nu doar puritatea, ci și renașterea. Soției lui Culi i-am mers rău, credea nana Floarea, după ce în pădure l-a fixat ochiul unui urs ("ochiul diavolului", după definirea mamei lui Culi). După îngroparea soției, pădurarul devine obsedat de dorința de a-l întâni pe urs și de a-l ucide. Doar astfel va scăpa de boala tristeții și de maleficitate. În acest context, nana Floarea stropește spațiul locuinței și al curții cu apă sfințită și își determină fiul să meargă ca să ceară sprijin sufletesc de la un pustnic foarte căutat de oamenii

aflați în suferință. Drumul făcut de pădurar pentru a scăpa de obsesii și de anxietate, este unul straniu, inițiativ, căci de la pustnicul supraaglomerat de bolnavi de tot felul, Culi ajunge la o șatră de țigani. După acest drum, soldat cu pierderea calului, Nana Floarea apelează la o descântătoare care să-i dezlege fiul de vrajă. În schimb, tânărul pădurar se izolează în munte pentru a vâna ursul, adică moartea. Drumul acesta, precum și autoizolarea au o funcție magică. În lumea lui Culi, oamenii cred în egală măsură în Dumenezu, dar și în magia neagră, credințele interferează. Astfel, realizatorii filmului respectă nu doar spiritul narațiunii sadoveniene, dar și specificitatea ruralității românești mai apropiată de lumea veche decât de modernitate.

Filmul are un happy-end neașteptat, ursul este ucis cu ajutorul unui vânător experimentat, domn de la oraș, iar Culi se retrezește la viață alături de fata din vis, fata care îi ținea în brațe pruncul. Și astfel s-a împlinit catharsisul.

Banalizarea morții tradiționale. Despre destrămarea tradițiilor comemorative private în societatea românească postdecembristă, filmul *Sieranevada* (scenarist și regizor: Cristi Puiu; 2016) oferă o narațiune tensionată și ilustrativă. Parastasul de 40 de zile, tradiție funerară legată de facilitarea drumului extramundan al sufletului, se transformă, într-o familie largită, într-o furtună emoțională legată de cu totul alte lucruri și realități de discurs cu referire la viață, decât de parastasul pus la 40 de zile de la decesul lui Emil, patriarhul necontestat al familiei. Oamenii trec amețitor dintr-o cameră în alta, într-un apartament de bloc, sunt conflictuali. Pentru cele trei generații ale familiei, actul religios este o formalitate de care vor să se deresponsabilizeze cât mai repede. De altfel, în acele încăperi se vorbește despre oricine și orice, mai puțin despre defunct. Ritul, masa comemorativă se desfășoară în grabă. Aproape toți participanții sunt lipsiți de empatie, nu au acces la trăirea religioasă. Doar preotul vârstnic și aparent ridicol este credincios. Le vorbește celor din casă despre venirea lui Christos și despre frică, drumul de acces al ispitei la om. Acesta și taximetristul cu care călătorește dialoghează, ca într-o scurtă narațiune evreiască sau budistă, despre escatologie. Despre cea creștină.

TRADITIONAL DEATH IN ROMANIAN FILM

Abstract

In the Romanian culture, the representation of death is dominated by the popular tradition. Thus, we explain why traditional death is, in all interdisciplinary investigations, a subject of “long-term” analysis. Thanatic traditions, cultural expressions, the presence of death as an entity, the valorizing death, but also the breaking of traditions related to the funeral rite were captured, as we hope, in this brief analysis.