

Departamentul de Cercetare

Caietele Bibliotecii UNATC

volumul 6/nr. 3/2011

**SPECTACOL TEATRAL
VERSUS
SPECTACOL CINEMATOGRAFIC**

lect. univ. drd. CRISTIAN NICULESCU



UNATC PRESS
ISSN 2065 – 7455

Caietele Bibliotecii UNATC

2011

*Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică
“I.L. Caragiale” București*

Centrul de Cercetare al Facultății de Teatru

Caietele Bibliotecii UNATC – vol. 6/nr. 3/2011

Coordonatori: lect. univ. dr. Mihaela Bețiu & conf. univ. dr. Carmen Stanciu

Editare: Mihaela Bețiu

mihaela.betiu@yahoo.com

Cristian Niculescu - Universitatea Națională de Arte „Nicolae Grigorescu”



www.unatc.ro

UNATC PRESS

ISSN 2065 – 7455

SPECTACOL TEATRAL
versus
SPECTACOL CINEMATOGRAFIC

*de lect. univ. Cristian Niculescu,
Universitatea Națională de Arte „Nicolae Grigorescu”,
Catedra de Scenografie
(lucrarea este un fragment din teza de doctorat
„Conceptul vizual scenografic”,
coordonată de prof. univ. dr. Alexa Visarion)*

Considerăm că temerara noastră tentativă teoretizantă de lămurire a importanței imaginii, a conceptului vizual în scenografie, susținută în paginile tezei noastre de doctorat își va dovedi utilitatea dacă o vom aplica unor exemple concrete, unor împrejurări profesionale la care am participat nemijlocit. Gest onest rezultat din dorința de clarificare a argumentelor care ne-au motivat în realizarea acestei lucrări și, deopotrivă, de a direcționa discuția pe un teritoriu pentru noi mai ferm și mai familiar – cel al vizualului, al imaginii.

Sperăm ca, în acest mod, să reușim să orientăm discuția spre domeniul scenografiei, aducând în discuție contribuția acesteia la îmbogățirea expresivității spectacolului, fie de teatru, fie de film. Astfel, nu vrem să disimulăm convingerea noastră că nu este foarte departe momentul în care aceste două arte, pornite cândva pe drumuri paralele în zorii secolului al XX-lea, se vor reîntâlni sub auspiciile unui alt tip de vizualitate, dominat de virtual în imperiul universului digital. Iar aplicarea în detaliu se va referi la ce înseamnă *specificul filmului* sau *specificul teatrului*, la cum se face, în continuare, schimbul de semne între cele două genuri, în condițiile în care spațiile spectaculare își reconsideră semnificațiile, iar tipul de vizualitate și conceptul scenografic s-au modificat sub presiunea tehnologiei digitale și a noilor universuri media.

În România cinematografică a anilor 1960-90, cea mai bogat creatoare epocă a acestui gen la noi, au existat numeroase ecranizări ale unor romane importante, ale unor nuvele, beletristica constituind o sursă permanent exploatată de scenariști. Au existat, de asemenea, și câteva filme care au folosit ca punct de plecare literatura dramatică – menționăm printre cele mai notabile: „*De ce bat clopotele Mitică...*” (1981) de **Lucian Pintilie** după „*D’ale carnavalului*” sau „*Năpasta*” (1982) de **Alexa Visarion**, după I.L. Caragiale; mai trebuie amintit și „*Cuibul de viespi*” (1986) de **Horea Popescu**, după piesa lui Alexandru Kirițescu „*Gaițele*”.

Fenomenul abordării celor două genuri – teatrul și filmul – apare ca o trăsătură caracteristică a activității unor regizori importanți de la noi: **Liviu Ciulei**, **Lucian Pintilie**, **Alexa Visarion** și, mai recent, **Silviu Purcărete**, care au migrat „cu arme și bagaje” când într-o zonă când în alta. Nu știm dacă ține de un anumit specific național, dar există o tentație permanentă și, de cele mai multe ori, mărturisită provenind, poate, din convingerea că opera cinematografică este perenă, versiunea filmată fiind definitivă, nemodificabilă în timp. Este dorința firească de a impune propria sa mărturie artistică, așa cum, cu precizie remarca Victor Iliu: „În fața ecranului, ca și în fața unui ecran static, spectatorul nu are propria lui viziune asupra realității reprezentate în imagine artistică, ci viziunea ... viziunii altuia. În conștiința lui se reflectă viziunea altuia, a artistului. (Și, vai, a obiectivului aparatului de filmat!)”¹ Interesant este faptul că nici unul din ei nu face ecranizări și cu atât mai puțin „teatru filmat”; filmele lor sunt bazate pe un scenariu care preia materialul factual oferit de o lectură personală a lucrării dramatice.

Opera lor cinematografică are o identitate precisă, distinctă de cea teatrală, recunoașterea originii creatoare comune se face pe un palier mult mai profund; în afara înaltei cote valorice („*Pădurea spânzuraților*” a lui **Liviu Ciulei** obține în 1962 Premiul de regie la Festivalul de la Cannes), există o unitate estetică și un mod de abordare artistic similar. Se poate discuta, în filmele lui **Liviu Ciulei** în special, despre o rafinată convertire a teatralității recuperate – evidențiată în decoruri și în obiectele folosite în cadru, în mijloace de exprimare specific cinematografice – planuri generale concepute cu o grafică și coregrafie ca de „scenă” precum și detalii sau amorse de elemente de decor sau recuzită cu încărcătură dramatică.

¹ Iliu Victor, *Fascinația Cinematografului*, Ed. Meridiane, București, 1973

Lucian Pintilie este același inspirat creator de imagini emblematice, virulente, critic polemizante, dar și cu adânci trimiteri etice; este la fel de angajat atât în teatru cât și în film.

În montările de teatru, precum și în proiectele cinematografice *Alexa Visarion* este un atent căutător al „tainicului”, un neobosit cercetător al zonei de trecere dintre teluric și metafizic, între real și ireal.

În rândurile care urmează ne vom opri asupra unui caz aparte – este vorba de cele trei scenarii scrise în perioada 1978-2009 de *Alexa Visarion* având ca temă mitul jertfei necesare creației: „Ziditorul”, „Zidirea” și „Ana”. Aparent este același scenariu care a fost rescris, modificat și, probabil, din punct de vedere al autorului îmbunătățit, dar, după opinia noastră, avem proba evoluției unui valoros demers artistic cu importanță de document. Sunt, cu siguranță, lucrări distincte sau, mai exact spus, etape ascensionale pe un drum sinuos, urmărind depășirea unor praguri-obstacol interioare, pentru că drumul artei se deschide, mereu și mereu, cu o întrebare, iar menirea artistului nu este să răspundă, ci să transfere starea dilematică celor care recepționează opera de artă.

Cele trei scenarii fac mărturia efortului îndelungat, adesea chinuitor al artistului către perfecțiune, a aspirației către esență. Iar faptul că acestea nu s-au concretizat, nu au devenit film, este o dovadă a refuzului obstinat al compromisului de orice natură, politică, morală sau comercială. Profunzimea atinse în acest mod ne determină să credem că abordarea unui atare subiect și a acestui erou emblematic al culturii noastre nu este întâmplătoare pentru artistul *Alexa Visarion*.

MITUL DEMIURGULUI MEȘTERUL MANOLE-ZIDITORUL

ZIDIREA IMAGINII PRIN CUVINTE

Demersul tenace și obstinat al regizorului și profesorului *Alexa Visarion* este animat de dorința de a construi minuțios, discret și fascinant un scenariu-poem „ideal” pentru materializarea cinematografică a mitului sacrificiului necesar creației, a conflictului dintre dragostea pământeană și patima de a înfăptui.

Obișnuiți să abordăm scenariile mai curând tehnic, ca niște structuri schematice, un pretext pe al cărui schelet apoi se va dezvolta opera filmică, vom observa că scenariile lui Alexa Visarion depășesc această categorie și sunt, neîndoielnic, literatură și operă de artă. Calitatea excepțională a scriiturii plasează textele mai aproape de categoria poemului dramatic sau a literaturii dramaturgice, însă este evidentă solicitarea imaginației vizuale a lectorului.

Desfășurat pe parcursul câtorva decenii, drumul de la montarea din 1973 a piesei lui Blaga „*Meșterul Manole*” la Teatrul Național din Cluj, până la ultima versiune a scenariului „*Ana*”, trecând prin variantele „*Ziditorul*” și „*Zidirea*”, exprimă o profesiune de credință de o forță, de ce nu, apostolică.

*„ De n-ar zidi Domnul casa, în zadar s-ar osteni cei ce o zidesc
De n-ar păzi Domnul cetatea, în zadar ar priveghea
Cel ce o păzește”*

Psalmul 126

În 1990, la prima intrare în producție a filmului – fază în care am fost implicat ca scenograf – în atmosfera optimist-postrevoluționară a acelor ani, regizorul mărturisea într-un interviu (acordat Danei Duma în primăvara lui 1990): „Acum este momentul să se facă filme de suflet, atât datorită dificultății translării cinematografice a mitului, dar și din pricina provizoratului industriei noastre de film; caut să găsesc un drum către acest vis al meu... Menționez că nu este vorba de ecranizarea baladei, nici a unei piese de teatru. Este o versiune ce încearcă să capteze în tema creației, prin jertfa de sânge, neliniștile, obsesiile, patima ce viețuiesc în mine. Din cele 265 de variante ale baladei existente în România, cât și din sursele existente în străinătate am extras un drum nesigur atât pentru eroii filmului, cât și pentru noi, cei care încercăm să-i împlinim nesiguranța.

Nesiguranța este acea forță care ne obligă să încercăm. Eu nu știu despre *Meșterul Manole* decât că reprezintă șansa definirii unui concept de creație.

Bineînțeles că necunoașterea are multe căi cunoscute și că valențele tragice care îl mistuie pe erou trebuie împlinite sau mai bine zis deschise în viitorul film.

Cu acest film încerc să pun în discuție un testament al artistului privind utilitatea mistuirii ființei lui în creație.”

Trecând cu seninătate și elegantă detașare de epoca glisantă a tranziției, Alexa Visarion continuă cu atentă minuțiozitate cizelarea scriiturii acestui scenariu-poem despre mitul „întemeierii”, al „zidiri” interioare și exterioare întru sacru. Motivată în această dură probă de rezistență la eroziunea timpului și, mai ales, la diversele încercări din partea oamenilor, de credința sa autentic profundă în voința divină și în valorile spirituale ale culturii noastre, avem convingerea că regizorul Alexa Visarion este dăruit cu același har ca al eroului său *Marele Meșter*. Pentru că, să nu uităm, vorbim de creație, vorbim de iubirea artistului pentru opera sa, dar în cele din urmă vorbim de o construcție, iar pentru a dura această construcție, Alexa Visarion a sacrificat deja, un tezaur irecuperabil – timpul. Chemăm în ajutor cuvintele Mântuitorului, încredințați fiind că talentul și manifestarea lui imediată – arta adevărată – nu pot fi ignorate:

„Căci nu este nimic ascuns care să nu se dea pe față și nimic tainic, care să nu se cunoască și să nu vină la arătare” (Luca 8,17)

Este palierul pe care se regăsește alături de cel pe care îl recunoaște ca model uman și profesional, regizorul rus *Andrei Tarkovski*. Autorul filmului „*Andrei Rubliov*” are ca un fir roșu care îi traversează întreaga creație, profunda preocupare pentru exprimarea relației dintre artă și credință, dintre artist și Biserică. Către sfârșitul vieții regizorul rus va declara explicit, într-un interviu acordat în 1986 ziaristei și scriitoarei franceze Laurance Cosse, ca răspuns la întrebarea acesteia: „*Filmele dumneavoastră sunt acte de dragoste față de Creator?*”

A.T.: – *Vreau să cred că așa este. În orice caz, am lucrat mereu cu această credință. Idealul pentru mine este de a oferi acest perpetuu dar, darul pe care, cu siguranță, Bach a fost singurul în stare să-l ofere lui Dumnezeu.*”

Pe parcursul aceluiași interviu va face o mărturisire de credință, pentru care viața sa și opera sa îi stau mărturie: „*Arta este capacitatea de a crea, este reflectarea în oglindă a Creatorului. Noi artiștii, nu facem decât să repetăm, să imităm acest gest. Creația este unul dintre momentele de preț în care ne asemănăm Creatorului; de aceea n-am crezut niciodată într-o artă independentă de Ziditorul suprem, nu cred într-o artă fără Dumnezeu. Sensul artei este rugăciunea, rugăciunea mea. Dacă rugăciunea mea, dacă filmele mele pot aduce oamenii la*

Dumnezeu, cu atât mai bine. Atunci viața mea își va căpăta întregul sens: acela de a servi. Dar nu îl voi impune niciodată: a servi nu înseamnă a cuceri.”²

Prin filmul, mai bine zis, deocamdată, scenariile „Ziditorul”, „Zidirea” ori „Ana”, regizorul Alexa Visarion află mijloacele să spună ceea ce nu s-a mai spus vreodată în cinematografia noastră, în cultura noastră, despre relația Artist-Creator, despre sacrificiul necesar pentru ca Arta să ajungă în sfera sacralului.

Acțiunile lui Manole relevă faptul că este tipul creatorului total, pasionat de desăvârșirea creației sale, fiind dominat de ceea ce grecii numeau „hybris”, adică de o mândrie nemăsurată, ceea ce îl face să-și supraestimeze forțele în confruntarea cu destinul.

RITURILE DE CONSTRUCȚIE SACRIFICIUL VOLUNTAR ASUMAT DE CREATOR

Dintr-un început, în motto-ul care însoțește versiunea „Zidirea”, autorul, scenaristul și regizorul Alexa Visarion dorește să ne avertizeze asupra demersului său, delimitând cu precizie onestitatea teritoriului la care se referă: „Acest scenariu ne urmărește și nu este determinat de un traseu istoric, el operând cu dimensiunile abstracte și simbolice ale mitului.”

Motivul fundamental al jertfei, al sacrificiului făcut odată cu Creația lumii care stă la baza „riturilor de construcție” este comun tuturor religiilor și mitologiilor lumii, chiar și celor arhaic tribale și au traversat istoria ajungând la ultimele manifestări până târziu în Evul Mediu – afirmă *Mircea Eliade* în lucrarea sa „Comentarii la Legenda Meșterului Manole”. Dar tot el subliniază că: „Este de la sine înțeles că ritualul construcției a dat naștere unui număr considerabil de legende despre oameni îngropați de vii la temeliiile unui palat, pod, cetate etc. Aceste legende – dintre care vom spicui mai jos câteva – se întâlnesc în multe regiuni europene și asiatice, dar numai în sud-estul Europei ele au fost creatoare de balade, adică de produse literare autonome.”³

Savantul demonstrând că în acest areal balcano-carpatic ocupat de popoare de origine comună tracică, ideea de sacrificiu benevol spre binele comunității era prilej de bucurii, conferind nemurire și fiind integrată în memoria colectivă, în folclorul oral, se distilează în timp, ajungând până la noi sub forme literare de o mare frumusețe.

² Andrei Tarkovski, interviu luat de Laurence Cosse, în *Les mardis du cinema, France-Culture*, 7 Ianuarie 1986, preluat din Elena Dulgheru, *Tarkovski – Filmul ca rugăciune*, Ed. Arca Învierii, București 2004

³ Mircea Eliade, *Comentarii la Legenda Meșterului Manole*, Editura Humanitas, București, 2004, pg. 21

Zidirea Anei este, fără îndoială, momentul de maxim dramatism al baladei și, deci, a ecranizărilor imaginate de Alexa Visarion și impune un semn de întrebare care potențează desfășurarea întregului moment final: este sau nu Ana conștientă de ce se va întâmpla? Jertfa Anei este voluntară și conștientă sau ea este în postura unei victime inocente, sacrificată prin vicleșug de către Manole? Înregistrând explicațiile lui Mircea Eliade, aceleași pentru Europa creștină ca și pentru civilizațiile arhaice – ca să dureze, construcția are nevoie de o jertfă umană, are nevoie să „absoarbă un suflet” – putem continua raționamentul afirmând că Manole, când acceptă jertfa Anei, își jertfește o parte din propriul trup și o parte (cea mai iubită) din suflet, pentru că aceasta este paradigma creștină a căsătoriei – soții formează un singur trup. Zidindu-și iubita ca „piatră unghiulară” a măreței construcții, Manole conștientizează că următorul sacrificat va fi el însuși; este o jertfă în doi timpi, pentru că el are nevoie de un răgaz pentru desăvârșirea Bisericii. Numai el cunoștea secretele înălțării arcelor, bolților și turlelor. De aceea Manole va finaliza până la acoperiș marea catedrală.

Moartea sa violentă îi conferă statutul de participant la „sacrificiul întemeietor”; el, împreună cu Ana, formează o entitate primordială acceptând, în mod conștient, jertfa cerută de Creator.

Deznodământul asumat de Manole, al sacrificiului personal după finalizarea Bisericii este foarte intens și dramatic exprimat în finalul scenariului „Ana” în secvența întâlnirii cu Andrei:

„Pe drum, Andrei se apropie de biserica înălțată.

Aleargă cu o neliniște îngrozitoare spre meșteri.

Întreabă pe meșteri de Manole, disperat.

Manole îl vede de sus.

- Andrei: Văd că ai făcut minunea!

- Manole (îl privește descompus): Ești primul care o vede!

- Andrei: Unde e?

- Manole (se uită în ocii lui): De ce ai lăsat-o să plece?”

Într-o încercare de vizualizare realizăm că în tot acest timp, Ana participă la acest dialog – evident, o participare virtuală. Înțelegem că siluetele celor doi se profilează pe zidurile noi ale Bisericii, ocnițele, ornamentele și profilele sale vor fi permanent în cadru, iar acestea conțin deja ființa ei.

„Andrei înțelege și încet-încet începe să se schimbe la față.

- Andrei: Ce spui?

- Manole: De ce ai lăsat-o să plece?

- Andrei (ținându-se cu mâna de gură): A vrut să vină la tine.

- Manole: Și?

- *Andrei: E mai mult soția ta decât sora mea!*

Manole se înseninează la față. Pentru o clipă i se pare că poate trece peste durere.

- *Manole (însuflețit): Atunci e bine! Înseamnă că e bine! Așa trebuia să se întâmple! A fost ea minunea mea!"*

Există în dinamica dialogului, în ritmul alert al schimbului de replici repere vizuale care evocă locul – schelele care încă înconjoară biserica, scările parcurse, tempoul urcușului. Imaginând această secvență, în dinamica ei susținută desfășurându-se pe suprafața precară și uneori instabilă a schelelor, regizorul sporește încărcătura dramatică:

„Andrei (îngrozit): Ai fost așa de sigur?

Manole: Spunea că îi e somn. Spunea că îi e somn...

Andrei: Așa e dragostea?

Manole aleargă pe schele spre clopotniță. Andrei se uită în sus drept și înalt. Schela de lemn, tulburată de vânt, se clatină. Zidarii privesc spre clopotniță.

Pavel: Coboară, Manole!

Vasile: Vino aici, lângă noi!

Vocile lor: Hai, coboară! Vino înapoi!

Andrei îl privește pe Manole care a ajuns sus și se uită la ei.

Andrei: Eu vreau să te văd cum ai să zbori! Acum cum ai să zbori."

Subliniem importanța schelei, atât ca decor cât și ca funcție dramatică; în economia narațiunii devine un personaj generic, este o sintagmă vizuală prezentă permanent, traversează tot filmul, va fi ridicată la început și se va prăbuși în final, deodată cu Ziditorul, deopotrivă suport necesar construirii și eșafod al sacrificiului. Grafismul siluetei sale, lemnul brut, sveltețea bânelor vorbesc de la sine despre puritatea și noblețea constructorilor. Participă la actul sacrificial, dar, vizual căderea ei are menirea de a dezvălui măreția Bisericii, a Creației: *„Manole îl privește liniștit de sus. E cruce. Deodată, schela se prăbușește în bătaia vântului. Manole rămâne o clipă suspendat în aer. Apoi nu mai e. Trupul zburător se pierde undeva în spatele lăcașului."*

Încă de la prima lectură a scenariului am realizat importanța eșafodajului schelei ca element de decor care se construiește, expresie a năzuinței omului de se înălța, de a se apropia de Dumnezeu: *„Un perimetru magic se conturează în întinderea fără hotar. Schimbarea este izbitoare. Cazmalele sapă temelia zidirii. Cuptoare ard cărămida în dogoarea flăcărilor. Toma și Gheorghe taie bușteni pentru schelărie. Câmpia fără hotar este cucerită pas cu pas prin voința și truda oamenilor."*

În schițele pe care le-am realizat în acea perioadă – din care s-au mai păstrat doar câteva – îmi amintesc că primul gest era să desenez silueta schelei, era elementul scenografic cel mai prezent și cel mai vizibil. Era un gest, aproape, reflex, hieratismul

schelei, forța grafică a elementelor ei verticale care țâșneau spre cer, ideea că simbolizau o pădure transmutată pentru a sprijini zidirea, deveniseră reperele cele mai sigure ale efortului conceptual.

Din felul insistent în care este întâlnită prezența schelei în economia scenariului, putem deduce că există intenția asumată de a folosi elansarea sa verticală pentru a determina camera să filmeze cât mai mult spre cer – era unghiul subiectiv al meșterilor care își înălțau ochii către cer, invocând sprijinul voinței divine.



La începutul anilor '70 întâlnirea a doi tineri absolvenți de institute de artă (I.A.T.C. „I.L. Caragiale” și respectiv I.A.P. „Nicolae Grigorescu”) va fi deosebit de benefică pentru amândoi. Regizorul *Alexa Visarion* alege să monteze piesa lui Lucian Blaga „*Meșterul Manole*” împreună cu scenograful *Vittorio Holtier* pe scena Teatrului Național din Cluj. Ideea schelei ca personaj, cu siguranță, datează din acea perioadă. O schelă din lemn brut, negeluit, pune stăpânire pe întreaga scenă; se dezvoltă astfel un alt spațiu de joc pentru actori: asumarea verticalității și, totodată, sens al zborului. Construcție polivalentă, schela asigură o spațializare a planurilor de joc, iar prin schimbările de lumină se vor diferenția decorurile.

„Schela are în însăși gândul ce prefigurează „a construi” statutul estetic al schiței de dinaintea finitului, relevându-ne un plus de vigoare și spontaneitate, un echilibru al logicii și întâmplătorului, al substanței și formei care depășește satisfacția de multe ori obosită a lucrului definitivat, perfect, incapabil de creștere, deci mort. Nepăsătoare, înfăptuirea rămâne mărturie în veac, schela și zidarii pleacă mai departe.”⁴

În procesul complex de realizare a unui film, scenariul bine structurat poate juca rolul unei *schele*, el conține structura și indicațiile esențiale necesare realizării operei cinematografice definitive. Asemeni *schelei* este un demers temporar, orientativ, supus inerentelor modificări care apar în procesul creației. Și, întocmai ca firava și grațioasa construcție provizorie, va avea noblețea să dispară, să se topească în rezultatul final care se va proiecta pe ecran.



⁴ Vittorio Holtier, articolul „Schela” din lucrarea *De la Ziditorul la Zidirea*, Alexa Visarion, Editura Universalia București 2007, pg.123

DUHUL ZIDIRII

Martiriul – concept definitoriu pentru toate religiile importante ale lumii – conduce la ideea prelungirii vieții și după moarte. Oferindu-se spre sacrificare, prin moarte dureroasă, pentru el cât și pentru cealaltă parte a sa Ana, Manole săvârșește un act de credință supremă.

Prototip al eroului martir întemeietor, entitatea unică Manole-Ana, izbândește prin dragoste și credință asupra durerii și groazei: acceptându-și propria vărsare de sânge, ei biruie moartea, nu mai mor.

Întotdeauna, citind diversele versiuni ale scenariului, am vizualizat prezența permanentă a „Zidului”, fie înălțat, ruinat sau pe cale de fi ridicat. Avem convingerea că textura sa, fie de cărămidă, fie de piatră sau tencuială, trebuie regăsită în fiecare moment, camera de filmat trebuie să caute suprafața zidului, acordându-i ponderea unui personaj principal.

Biserica, Construcția cu zidurile sale sunt vii, vibrează, trăiesc. În fazele de dinaintea sacrificiului, înainte de zidirea Anei, atunci când a fost ridicat și toată lumea era convinsă de temeinica lui soliditate, pentru a sugera efemeritatea lui, trebuie arătate mici fisuri, bucăți infinitezimale de tencuială, o pulbere fină ca de halou care cade mereu. În fapt, zidul participă la toate evenimentele care se petrec în jurul său, are o sensibilitate de seismograf:

„Manole îl lovește din nou și iar din nou

Zidul nu se prăbușește.

*Deasupra câmpiei jucăria zburătoare nu-și găsește liniște pe cer, le trece
pe deasupra capetelor.*

O clipă apoi, dispare.

Ion, care a stat deoparte până acum, se apropie de zid.

Bărbații se uită la el cu drag.

Îl îndeamnă să lovească și el zidul.

Ion nu știe ce să facă.

E aproape ziuă.

Mâna băiatului atinge cu teamă zidul.

Îl mângâie.

Încă o clipă și apoi totul începe să se clatine.

- Manole: Te rog eu! Te rog eu...

Întregul zid se prăbușește.

Nimicitor.

Ca prin minune, toată zidirea cade sfărâmată la picioarele tuturor.

Nimeni nu se mișcă.

Soarele a răsărit de-a binelea.”

Sacrificiul de sine la cererea sau, mai bine zis, în numele lui Dumnezeu îi conferă lui Manole aura supremă de sfânt. În viziunea de o mare forță vizuală din finalul scenariului „Zidirea” (secvența 59), regizorul Alexa Visarion sugerează forța de sfânt protegitor, sfânt de hram, pe care constructorul autosacrificat o are asupra Bisericii sale, conferindu-i rezistență fizică și spirituală în fața „urgiiilor din toate timpurile”:

„Nouă meșteri mari... tăcuți , cu privirile ținute în zarea morții.

Biserica cea albă, singură, alungită din carnea câmpiei.

- Petru: Să tragem clopotul

Par hotărâți de destin să rămână aici, întăriți în neclintire

Clopotul răsună peste întindere

Măreție tragică, cutremurătoare

În depărtare, oameni ce se adună din ungherele încă libere ale locului.

Sunetul de clopot înalță biserica din axul pământului.

Stoluri de păsări negre întunecă lumina cerului.

Țipete stridente barbare.

Polifonie tulburătoare de stări și de sunete.

Energia spiritului, viul frumuseții și iluminarea zidirii, pradă vremurilor Uneltele înălțării lăcașului, mistria, creioane, rigle, raportoare, compasuri, lângă zidul alb al bisericii lângă ele: târnăcoape, ferăstraie, baltage.

O grindină de săgeți sângerează cu urgia lor câmpul.

Invazie nelegiuită... Apoi sunetul nedeslușit înlănțuit al urgiilor dintoate timpurile (tunuri, tancuri, avioane): Meșterii în amară singurătate, tăcuți lângă zidurile albe.”

Finalul propriu-zis este cel care arată înălțarea bisericii, spiritualizarea ei prin sfințire. Un lăcaș al lui Dumnezeu nu-și împlinește menirea decât după ce harul divin s-a pogorât asupra lui. Imaginea metaforic-suprarealistă a plutirii, a zborului, revine ca un leitmotiv pe întreaga desfășurare a scenariului-poem, conducându-ne către gândul de a trata imaginea întregului film într-o tentă gri-albastru menită să accentueze caracterul eteric și să estompeze orice posibilitate de identificare sau localizare. Este vorba de o legendă care deschide misterul marilor și profundelor teme general umane coborând până la mit, acum și din totdeauna, aici și în oricare alt loc:

„Deodată, ființa bisericii se ridică încetișor din vlaga tulburată a câmpiei.

Sunetul de clopot o înalță.

Biserica pare trasă spre cer... și jucăria zburătoare ridicându-se sus, tot mai sus, tot mai sus, urmărită de vacarmul invaziei. Eleganță plutitoare.

O clipă tăcere.

*O clipă nemișcare.
Și totul continuă...
Și trebuie înfruntat.”*

Finalul calm și luminos, atât de deschis la interpretări ni-l confirmă pe Alexa Visarion ca un neobosit căutător al sensurilor celor mai profund autentice ale Vieții, Creației și Iubirii. Încercarea sa de pătrundere a „tainei” este făcută cu aplicată acuratețe, spre a nu tulbura „corola de minuni a lumii” și, în mod special în cazul de față, și-a dorit ca zgomotul aparatului de filmat să nu alunge prezența îngerilor. În finalul ultimului scenariu, „Ana”, Biserica este înălțată de același zmeu care la început purta chivotul: „zmeul de borangic și pene albastre de păun.”

SPIRITUL LOCULUI

Descrierea peisajului din primul cadru al scenariului-poem „Ziditorul” configurează de la bun început maniera de abordare a locului, a peisajului și, în ultimă instanță, a participării cadrului natural la încărcătura emoțională a fiecărei secvențe.

Menționez în deschiderea acestor considerații implicarea mea, pe parcursul anului 1990, în pregătirea realizării proiectului „Ziditorul” în calitate de scenograf, prilej cu care am avut cu regizorul Alexa Visarion numeroase discuții, mai cu seamă în timpul prospecțiilor de căutare a locurilor de filmare.

Un lung periplu ne-a purtat pe la marile mănăstiri și cetăți din Moldova, de o parte și de alta a Prutului, apoi în Muntenia – Cozia, Hurez sau Polovragi, de fapt o tentativă temerară de a înțelege în profunzime spiritul arhitecturii românești religioase. Am mers și mai departe în încercarea de cuprindere exhaustivă a diversității culturale bizantine, întreprinzând cercetări și în Grecia, respectiv la Meteora. Din păcate, cei douăzeci de ani care ne despart de acele momente au estompat conținutul discuțiilor, dar printre noianul de imagini care îmi însoțesc aceste amintiri – parcursesem deja drumurile Moldovei, Basarabiei sau Greciei – memoria a reținut obstinația cu care încercam, amândoi, să evaluăm încărcătura magică a locurilor posibile pentru construcția decorului „Biserica”.

Locația respectivă era foarte precis reprezentată pe ecranul interior al celui care o descriese, în detaliu, în scenariu. Îmi amintesc că am văzut împreună un asemenea loc, de o vastitate nemăsurată, orizontul pierzându-se în aburul străveziu al unei întinderi de apă (să fi fost marea sau un imens lac) – eram în Grecia sau poate în apropierea Cetății Albe în Ucraina. Amândoi am exclamat imediat, cu același entuziasm (am

convingerea că oamenii din cinema porniți în căutarea unor locuri de filmare au comportamentul conchistadorilor, explorând Lumea Nouă): „Acesta-i locul”. Dar am realizat, în același moment, că din punct de vedere al producției era imposibilă filmarea în acel loc. Ne aflam destul de departe de un oraș important și, în plus, eram la sute, dacă nu mii de kilometri de țară.



Picturalitatea prezentării acestui prim decor al filmului, abundența detaliilor conotative, a indicațiilor despre cum se modifică spațiul sub incidența luminii prin risipirea ceții, demonstrează că scenaristul-regizor avea imaginea aceasta în sine sa, ca și cum o văzuse cândva, ca și cum ar fi existat aieva. Câmpia fără hotar, mistuită în ceața deasă, e o prezență stranie, obsesivă: „Tot întinsul ei pare a se clătina, rătăcind între cerul nevăzut și pământul ascuns.

Lumina plumburie a răsăritului de soare zăgăzuieste locul într-un paradis întârziat.

Timp de geneză.

Întinderea cenușie freamătă de formre ciudate, mișcătoare, asemănătoare unor mușuroaie de cârtițe.

Siluate stranii, nedefinite se rotesc fără încetare.

Deodată, această masă diformă de pete întunecate, năucite, speriate se desprinde din ceața groasă, eliberând câmpia.

Atmosfera evadării pare fantastică...”

Ca apoi ceața să fie alungată de dinamica unei mișcări, în „Ziditorul”:

„Deslușim un stol imens de păsări care se ridică deasupra pământului.

După ce ele și-au luat zborul, se deschide privirii noastre întregul cuprins al câmpiei.”

Sau a zbaterii unui zmeu de borangic și pene de păun în „Zidirea”: „Ceața alungată de mișcărilor unei jucării zburătoare ce pătrunde întunericul câmpiei.”

Iar în „Ana” să apară chivotul a cărui funcție simbolică se va dezvolta pe parcursul întregului scenariu:

„Zmeul zboară lin.

Brusc, băiatul se oprește din alergare. Ochii rotunzi și albaștrii rămân vioi și nemișcați. Se uită curios cum sfoara jucăriei s-a încălzit în ceva nedeslușit.

Vedem apoi firul întins înfășurat pe turlele drepte ale unei biserici în miniatură.

Zmeul albastru își răsuțește în bătaia vântului firul printre turlele albe ale chivotului.

Liniște.

Într-o clipă chivotul bisericii se înalță ușor și pleacă plutind lin.

Parcă e legat de Cer.”

Acest spațiu are o funcție de maximă importanță – este locul „descălecării”, va deveni „marea scenă”, peisajul acesta conținător de esențe arhetipale trebuia să facă posibilă convertirea istoriei în mit, așa cum regizorul însuși nota într-o însemnare din 1980: „Idea locului zidirii capătă o nouă semnificație. Nu mai este vorba de locul „curat”, ales de domnitor, ci o imensitate cuceritoare de moarte, un loc a cărui viață a fost ucisă de o năvălire barbară. Câmpia saturată de moarte, agonizează. Manole ziditorul cel mare, alege acest loc pentru a-l reda vieții. **Creația sursă a vieții** – iată unul din sensurile acestui film.”⁵

Întotdeauna în tradiția arhitecturii ecleziastice, de la noi ca și de peste tot, bisericile se construiesc pe locurile sfințite de sângele eroilor neamului și a martirilor și vor adăposti în interiorul lor părțile din trupurile celor deveniți sfinți – *moaștele*.

Pe locul respectiv fusese deja scrisă istoria, era un *palimpsest*, o epocă a fost ștersă, dar încă se mai aflau urme, reminiscențe ale spiritului locului. Datoria celor „nouă meșteri mari, cu Manole zece... care-i și întrece” este de a înalța un lăcaș fără pereche, a cărui frumusețe să facă să renască viața și să răscumpere păcatul crimelor și al pustiirilor. În cele din urmă aceasta fiind menirea creației, a Artei.

Locul ales de Manole fiind, deja, teatrul unor bătălii istorice își îmbogățește fondul de sacralitate prin jertfa iubirii și ființei pentru întemeierea Bisericii. Pe parcursul desfășurării acțiunii scenariului, indiferent că este vorba de „Ziditorul”, „Zidirea” sau „Ana”, peisajul din prima secvență este același. El capătă valențe diferite prin schimbarea luminii datorată succesiunii anotimpurilor sau a momentelor din zi alese; de asemenea, indicațiile de unghiulație creează diferențe de percepție.

Locul, însă, este același, unic și *inițiativ*.

În acest spațiu al Genezei, la început ostil, devastat, populat de năluci – „Ziditorul” și „Zidirea” – sau pustiul și anodul – „Ana”, se va derula ciclul Creației.

⁵ Alexa Visarion, *Cortina de cuvinte*, Ed. Universală, București 2007, pg. 70



Convergența către un spațiu teatral este indubitabilă, iar oamenii, „ziditorii” îi vor asigura infuzia de energie necesară, la fel cum scena se însuflețește atunci când apar actorii. Acest teritoriu bântuit doar de fantomele trecutului, unde urmele unor străvechi așezări omenești abia se mai întrezăreau, era un pământ pustiu și pustiit. Pentru a ușura și, în același timp, a delimita căutările noastre ne-am fixat câteva date clare pe care trebuia să le întrunească această locație emblematică pentru film. Să nu uităm că în economia scenariului, acest decor ocupă ponderea cea mai semnificativă, mai bine de trei sferturi din acțiunea filmului se petrece aici. Prin modalitatea de filmare discutată și care determina un anumit mod de concepție în ceea ce privește decorurile, se urmărea o unificare a spațiului interior cu cel exterior, trecerea din interioarele în care se adăposteau meșterii sau din camera lui Manole către exterior se realizează fluid, fără a întâmpina obstacole. Intențiile noastre, îndelung dezbătute, tindeau către ideea de a reuși să impregnăm fiecare scenă importantă cu spiritul locului. Ferestrele și ușile rămâneau în permanență deschise, scândurile pereților și șindrila acoperișului se uscaseră lăsând ca vântul năprasnic al câmpiei, praful verii și zăpada iernii să pătrundă fără opreliști.

În acest sens, am orientat căutările către o zonă de podiș, de câmpie înaltă, unde să existe o alternanță grafică a peisajului, adică practic să evităm o dominantă orizontală sau verticală. Linii sinuoase, unduitoare, coline șerpuitoare care se pierdeau în infinitul

orizontului. Deplina libertate de mișcare a camerei de filmat era, de asemenea, un criteriu de natură tehnică important și obligatoriu.

Intrarea constructorilor în scenă corespunde cu ridicarea cortinei, peisajul, întregul cadru nu aveau până atunci nici un fel de proporție, era nemăsurat și nemărginit, doar omul, respectiv actorul, este cel care îi va da proporția adevărată. Iar apropierea decorului cinematografic de un spațiu scenic, teatral se va face de la sine. Aproximarea nu va fi hazardată, există și în coregrafia mișcărilor, a acțiunilor meșterilor, o încărcătură simbolică; ei sunt personaje demiurgice de început de lume, cu energia lor vor reclădi această mică parte din lume. De exemplu: secvențele în care toți eroii participă la ridicarea zidurilor corespund unor modificări scenografice vizual foarte evidente, apoi urmează *năruirea* o altă modificare de decor importantă, dar ceea ce face legătura cu un posibil spațiu scenic, teatral, este momentul al treilea, este veriga continuității – constructorii resemnați pregătesc *locul*, îl eliberează pentru a reîncepe. Am asociat acest moment cu imagini văzute în teatrul oriental, respectiv în teatrul japonez *No*, actorii care veniseră la început, pe rând, unul câte unul, aducând fiecare elemente de decor, ca la sfârșit să se retragă, să părăsească scena ducând cu ei acele elemente de decor pentru ca, evident, locul să rămână pregătit pentru un nou început.



Atributele de teatralitate sunt asumate deliberat de modul în care este prezentat, în scenariile lui Alexa Visarion, de exemplu: situl construcției Bisericii lui Manole.

„Locul” este o scenă și acceptând această premiză ca o provocare, realizăm profunzimea sa. Este de necuprins pentru că din momentul în care, regizorul ni-l propune în cheie teatrală se disociază de realitatea imediată, devenind un loc al tuturor posibilităților. Se va revendica ca un spațiu virtual cu mare încărcătură spirituală, un spațiu metafizic.

Premiza fiind stabilită, nu rămâne regizorului Alexa Visarion decât să releve transcendentul nu atât prin *ce* se filmează cât mai ales prin *cum* se filmează. Artistul *religios* se deosebește de cel *profan* prin modul de a privi lucrurile. Există o *taină a vederii*, a modului de a privi, artistul înclinat spre transcendent, spre zona misticului, va releva întotdeauna „altceva”. Nu întâmplător motto-ul scenariului „Zidirea” sună în felul acesta: „*Taină e în tot ceea ce se vede.*”

Astfel încât, dacă unul din termenii ecuației există în cadru, îl percepem fizic, celălalt este în afară, iar demersul artistului constă în gestul revelator de a trasa drumul către celălalt. Iar mijlocele prin care se ajunge la *revelația mistică* țin de mijloacele specifice artei cinematografice, de utilizarea metaforei care să sugereze, să insinueze accesul către *sacru*.

Atenția cu care sondează posibilitățile conotative ale cuvintelor, construcția minuțioasă a metaforei bazate pe o puternică vizualitate, trădează voința scenaristului-regizor Alexa Visarion de a revela prezența sacrului. Textul său de o mare încărcătură poetică ne întărește convingerea că nu atât imaginile sau subiectul propriu-zis, ci mai ales modul de a privi realitatea, sesizarea acelei aure care în mod sigur însoțește personajele sau obiectele, ne vor conduce în „altă parte”:

„...Imperiul suferinței, imperiul morții trăiește în spasm.

Dintr-odată jucăria zburătoare se oprește.

Ușor, firul se desface, iar chivotul eliberat, se așază ușor pentru odihnă.

Imagine mistuitoare, chivotul alb iluminând locul.

Liniște în tăcerea durerii.

Băiatul Ion, singurul supraviețuitor al urgiei, se apropie. La fel și meșterii. Fascinați de întâmplare, pășesc cu smerenie.

Trupul unui năvălitor străpuns de lama unei coase lângă picioarele lui plăpânde. Picăturile de ploaie cad pe luciul metalului.”

Astfel prin mijloace numai de el știute Manole identifică *locul* unde va construi Biserica, sub o aparență total neprielnică, aici intuiește Marele Meșter un spațiu prielnic pentru pogorârea harului divin. Însă, drumul către împlinirea mării Creații, pe care

numai el îi poate călăuzi pe ceilalți, este plin de obstacole și de neprevăzute taine, încheierea lui va fi posibilă numai prin marele sacrificiu al Iubirii și al propriei ființe:

„...Manole, cum vom reuși? Legile zidirii ne sunt potrivnice.

Spaima din ochii nevinovați ai băiatului.

La picioarele meșterului, un fus, de pe care s-a desprins firul de lână,

Zace rupt într-o baltă noroiță.

„Zidirea de acum trebuie să fie altfel. Să vindece ...Să ierte...”

Temător, Ion cu chivotul lăcașului în mâini, se ridică încet.

Sus în înaltul cerului, jucăria-călătoare, purtată de vânt, mecanism primitiv și modern în același timp, imagine ciudată, aproape S.F., zmeu înaripat și pene albastre de păun se rotește... se rotește...

Magie tainică.

Pe fundalul de plumb al câmpiei, într-o tăcere răstignită doar de țipătul păsărilor, Ion încet-încet, cu sfială, îndreaptă spre Manole, simplu, adânc, chivotul alb.

Mișcare lentă, sacră, contrastând cu vijelia din jur...”

Spațiul câmpiei însingurate este un spațiu deschis, un peisaj dominat de orizontalitate, în așteptarea verticalității Bisericii care să-i adune energiile sacre și să-i confere identitate. Dar nu este un loc plat, este larg și unduitor, colinar, fără să fie stenic sau apăsător dramatic; există, insinuant, o permanentă tensiune a așteptării. Din nou, notațiile regizorului din însemnările mai sus amintite, ne ajută în pătrunderea metaforelor vizuale din scenariu: „... Manole din filmul *Ziditorul* se află la ultima sa operă. El știe acest lucru odată cu alegerea locului și de aici forța sa prometeică de a lupta pentru această operă, pentru nemurire. El simte, știe și vrea să ridice un lăcaș ale cărui semnificații să nu fie pur estetice, ci adânc umane. *Prin frumusețe spre umanitate, prin moarte spre veșnicie.* Locul zidirii lipsit de orice urmă de pitoresc este pustiul care trebuie irigat cu gândire, iar vraja Zidirii, simbol al perenității umane pretinde jertfa, darul suprem. Nimic nu este prea mult. *Jertfa este condiția artistului de a rămâne el însuși.* Moartea și creația se înfruntă continuu într-o lume bântuită de neliniște. Într-un univers amenințat de năvălirile nimicniciei, stăpânit de molimă, dominat de spaime și amenințat de normalitate, implicarea în alte meniri umane se poate face prin creație. Un popor care nu creează este pândit de silnicie și moarte...”⁶

Există în creația lui Alexa Visarion, începând chiar cu primul său film „*Înainte de tăcere*”, o specială deschidere către Taină. Iar stilul său poetic conotativ, evitând întotdeauna explicitul, conduc la o apropiere evidentă de tipul de abordare tarkovskian al demersului artistic și, respectiv, cinematografic: „...*Adevărata funcție a imaginii artistice,*

⁶ Alexa Visarion, *Cortina de cuvinte*, Ed. Universală, București 2007 pg.70

menirea ei cea mai înaltă este de a ne deschide posibilitatea relației cu infinitul” – spune cineastul rus în eseul său de poetică cinematografică „Timpul pecetluit”.

SUFLETUL OBIECTELOR

Decorurile interioare – casa Anei, cabana ziditorilor care include și spațiul lui Manole – sunt definite impropriu ca spații închise, camere sau case în accepțiunea curentă sa termenilor. Ele aparțin, mai curând, categoriei de adăposturi temporare, asemănătoare bordeielor sau sălașurilor ciobanilor. Nu constituie accente, se integrează în orizontalitatea unduitoare a peisajului înconjurător.

Spațiul interior comunică fluid cu exteriorul, nu sunt construcții opace, solide, se deduce sugestia compartimentărilor care permite o anumită transparență, flexibilitate și chiar permeabilitate, sub efectul vântului sau al ploii.

Elementul vegetal este permanent prezent, iarba, frunzele, crengile, împletitura de ramuri, rădăcinile sunt pretutindeni în interior. Lumina pătrunde din toate direcțiile; este lumina palidă a soarelui, a lunii, precum și a opaițelor sau a lumânărilor; își face loc de peste tot, printre crăpăturile șindrilei de pe acoperiș sau prin rosturile blănilor de lemn din care sunt făcuți pereții. Dar lumina va fi întotdeauna cea care generează umbra, umbra premonitoare: „Sfioasa umbră a Anei se întinde pe zidurile înălțate drepte și neclintite...”

Precaritatea materială a acestor construcții evocă aceeași tensiune a așteptării, a împlinirii întru ridicare a mării Biserici, către care se concentrează toate eforturile. Constructorii se așează vremelnice, adăposturile lor sunt rudimentare, lucrarea, construcția este menită să dureze.

Spre deosebire de spațiul interior al caselor, unde se întâmplă lucrurile care țin de intimitatea personajelor, de zbuciumul lor interior, sau al erotismului sugerat, exteriorul este adevăratul câmp al confruntărilor dramatice, violente dintre efortul sisific al ziditorilor și implacabila voință divină. Dar totuși, există dintr-un început silueta grațioasă și fragilă a schelei; prefigurarea măreției viitoare Zidiri, martor tăcut și hieratic al nenumăratelor înălțări și năruiri ale Zidului, ea va cădea resemnată când Biserica va fi desăvârșită.

Chivotul este alt element scenografic cu multe conotații, prezent în momentele importante ale desfășurării scenariului, dovada concretă a ce va să fie marea Zidire – va însemna, purtat de firele zmeului, locul construcției – un simbol al neîndoielnicei pogorârii a duhului sfânt:

„... Dintr-o dată, jucăria zburătoare, se oprește.
Ușor firul se desface, iar chivotul eliberat se așează liniștit jos
Parcă iluminează locul.
Cei zece bărbați pășesc încet și se uită
Macheta bisericii strălucește ușor în locul în care a poposit.
Ion se apropie și se lasă încet jos ca să o privească.”
„...Manole tace.
Toți privesc chivotul pentru că e singurul lucru pe care îl pot face acum.
Ion stă nemișcat cu lăcașul în mâini, apărându-l
Manole: Aici. Sunt sigur.”

Indicația scenariului nu este întâmplătoare – chivotul este făcut din lemn:
„Fermecat de imaginea din lemn proaspăt geluit a chivotului, Ion se lasă în genunchi lângă el. Întinde mâinile încet apoi brusc le retrage...”

Ne-am imaginat chivotul ca un obiect simplu, stilizat, care poate fi macheta viitoarei Biserici, dar la fel de bine o jucărie și/sau un obiect de cult. Forma sa esențializată, își găsește expresia într-o sinteză a ornamentelor maramureșene sau a stâlpilor de pridvor din Oltenia. Este asemeni unei sculpturi brâncușiene, produsul desăvârșit al unei civilizații țărănești milenare.



Prezența chivotului este dovada palpabilă a jurământului făcut întru împlinirea Marii Zidiri, mica machetă se află alături de Meșter ca să-i dea nădejde și putere în momentele de cumpănă:

*„...Chivotul așezat într-un ungher întunecat; o rază de soare
Își croiește drum printr-o spărtură a zidului, căutându-l.
... Manole apare în pragul ușii. Privește chivotul mânăstirii din gânduri.
Soarele zorește mai departe; chivotul e pătruns de întuneric.”*
*„...Se apropie de chivotul alb.
Îl privește febril.
Îl atinge încetișor.
Și se liniștește.”*



Chivotul ca element al ritualului creștin–ortodox are o binedefinită încărcătură sacră; este, de fapt, recipientul, cutia, sipetul, în care se păstrează *cuminecătura*, parte a euharistiei, a împărtășaniei. În religia mozaică chivotul era locul unde se adăposteau tablele legii.

De aceea, prin modul în care este notificat în scenariu, chivotul nu mai este un simplu obiect de recuzită; prin încărcătura sa sacră are o funcție important dramatică, devenind mai curând, element de decor, cu încărcătura magică a unui totem arhaic din mitologia populară:

„...Dumitru vine dinspre cabană cu chivotul în mâini pentru a opri plânsul celor mici, speriați în coșul căruței.

Îl așează în fața copiilor.

Pe neașteptate ei încetează de a mai plânge și privesc fermecați jucăria albă de lemn. [...]

...Dumitru ia mâna băiețelului și o așează pe chivot.

Petru se apropie. Arată spre biserica mică de lemn.

- Petru: E frumoasă, nu...

Copilul nu știe ce să spună.”

Sau este sursa continuității lucrării, sursa de energie necesară reconstrucției, reluării Zidirii:

„... Manole, ține chivotul în mână, se apropie de ziduri.

Mormanul de pietre deșarte.

Manole așează cu blândețe chivotul pe grămada de cărămizi năruite. [...]

Manole și Petre se privesc încercând deslușiri tainice.

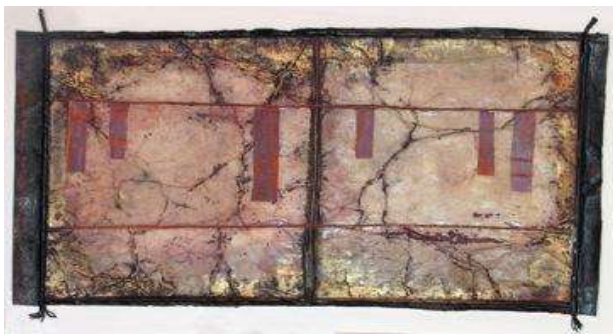
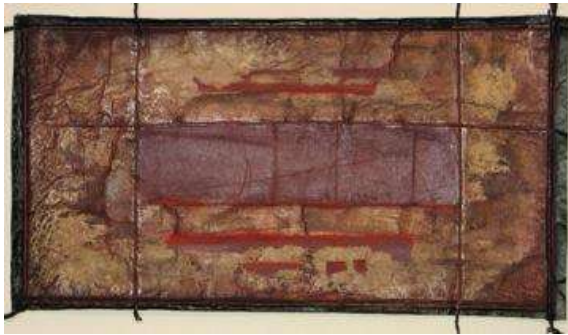
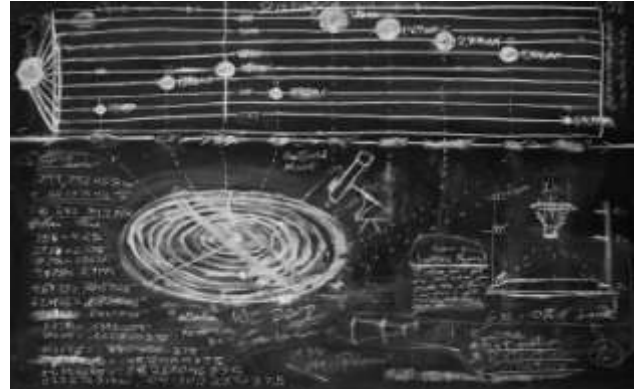
În fața lor, movila de pietre căzute din ziduri, în vârtejul căreia stă așezat chivotul, înfruntând prin liniște și lumină pietrele pierzaniei.”

Funcția simbolică a chivotului se săvârșește în final, după ce biserica a fost înălțată, când miniatura din lemn care menținuse viu spiritul credinței și al speranței, se aprinde și se mistuie în propriile flăcări, susținută de mâinile Copilului supraviețuitor. Imagine emblematică de o mare forță vizuală.

Fusul este un alt component al imageriei regizorului-poet, el simbolizează curgerea inexorabilă a timpului, mișcarea sa de rotație uniformă sugerează rotația ansamblului cosmic: „Băiețandru alunecă pe pământul clisos... Deodată se împiedică de fusul pe care l-am mai văzut într-o secvență la începutul filmului.” În același timp *parcele* sunt cele care torc. „Răsucind fusele ele reglementează viața fiecărui om, cu ajutorul unui fir pe care una îl toarce, una îl răsuțește și alta îl taie. Fusul, instrument și atribut al parcelor simbolizează moartea.”⁷

Nălucile gândurilor, îndoielile chinuitoare, frica neîmplinirilor îl fac pe Manole să refacă obsesiv desenele și calculele, încercând să se elibereze de incertitudinea greșelilor. Prin ștersături, desene suprapuse, schițele și pergamentele Marelui Meșter frumos „înfășurate într-o îmbrăcăminte de piele însemnată de timp” devin adevărate palimpseste. Sunt prezente de o sugestivă plasticitate care vor fi prezente, vor însoți personajul Manole, devenind parte din ființa sa.

⁷ *Dicționar de simboluri*, Ed. Polirom, 2009



*„...În spatele zidurilor prăbușite Manole desenează bolți de lăcașuri în pământul nisip.
Contururile bolților în nisip
Și alături de ele, tălpile zidarilor.
Ei îl priveșc întrebător.
Manole desenează în continuare, cuprins de o liniște molcomă,
Răcoroasă, ca un zid alb primenit de sărbătoare.
Privește fermecat ce a desenat.”*

Schela, chivotul, pergamentele cu desene sunt elementele scenografice care însoțesc desfășurarea evenimentelor, sunt confirmarea temerității și frumuseții gândului omenesc, dar ca semne ale universului poetic al regizorului Alexa Visarion ele au rolul punților către teritoriul unde sacrificiul creatorului lor și pogorârea Duhului Sfânt le va materializa în piatră.

Folosind cuvintele inspirate ale lui Nikolai Berdiaev: „Acolo unde este Duhul, acolo este și libertatea, acolo este și creația”, finalizăm incursiunea noastră în universul artistic al maestrului Alexa Visarion având convingerea că demersul nostru rămâne la nivelul unui stadiu/etape în descifrarea unei reduse părți, legate cu precădere de zona vizualității, din bogăția de trimiteri, de sensuri și conotații pe care aceste „scenarii-poem” le oferă.

BIBLIOGRAFIE

1. Alexa, Visarion, *de la Ziditorul la Zidirea*, Editura Universalia, București, 2007
2. Alexa, Visarion, *Cortina de Cuvinte*, Editura Universalia, București, 2007
3. Berdiaev, Nikolai, *Spirit și libertate-Încercare de filozofie creștină*, Editura Paidea, 1996
4. Berdiaev, Nikolai, *Sensul creației*, Editura Humanitas, București, 1992
5. Căliman, Călin, *Istoria filmului românesc (1897-2000)*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2000
6. Dulgheru Elena, *Tarkovski – Filmul ca rugăciune*, Ed. Arca Învierii, București, 2004
7. Eliade, Mircea, *Imagini și simboluri. Eseu despre simbolismul magico-religios*, București, Editura Humanitas, 1994
8. Eliade, Mircea, *Comentarii la Legenda Meșterului Manole*, Editura Humanitas, București, 2004
9. Iliu, Victor, *Fascinația Cinematografului*, Ed. Meridiane, București, 1973
10. XXX, *Dicționar de simboluri*, Ed. Polirom, 2009