MEANING AND IMAGE IN ALEXA VISARION'S

Ion M. Tomuș, Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: Alexa Visarion's latest film, Ana, is a cinematographic adaptation, in a postmodern approach, of Master Manole's myth. This article intends to analyze the means in which the image is set up in the movie, by departing from the screenplay that Alexa Visarion has recently published (together with two older alternate versions). Beside identifying and analyzing the characters in Master's Manole myth and in Lucian Blaga's homonym play, I will focus on the particular mutations they endured in Alexa Visarion's moving picture. In the same time, I will explore the meanings of the special topos in which the film's action takes place: the great planes are best suited for horizontal connotations and the most intense dream for the two characters is the action of shooting a movie based precisely on Master Manole's popular ballad. We are witnessing an interesting mutation: starting from a construction that has a physical and concrete outcome (as does the myth), the characters in the movie are longing for a product that is signally cultural, because they are lacking a meaning of verticality in the very wide space that is the plane where the action takes place. I will also discuss the ludic condition of the characters in Ana, starting with the popular ballad and ending with Lucian Blaga's play.

Keywords: myth, ballad, screenplay, film, space.

Spațiul cultural românesc este deficitar în ceea ce privește accesul publicului larg la mecanismul de funcționare al scenariului de film. Este drept, cele *4 scenarii* (*Colonia penitenciară*; *Duelul; Balanța; De ce trag clopotele, Mitică?*) ale lui Lucian Pintilie, publicate la Editura Albatros în 1992, constituie prima excepție, dar nu sunt o excepție notabilă, deoarece sunt izolates prin demersul pe care îl reprezintă, fiind, mai degrabă, un proiect editorial menit să prezinte o dimensiune auxiliară filmului de lung metraj; scenariile lui Pintilie devin, astfel, texte pentru lectură și par distanțate de filmul cinematografic. Trebuie luat în considerare și momentul special când acestea au fost publicate: este vorba despre anul 1992, când dialogul social era mutat în stradă, când interesul mediului artistic românesc era canalizat în primul rând spre imagine, abia mai apoi spre litera scrisă care stă la baza acestei imagini. Așa se face că volumul, deși valoros, cunoscut și recunoscut pentru meritele sale, zace astăzi într-un con de umbră și stârnește interes doar pentru o zonă îngustă, de nișă.

A fost nevoie de mai mult de douăzeci de ani pentru ca publicul românesc să mai poată avea șansa asemenea demers editorial, de publicare a unui scenariu important de film: *Ana* lui Alexa Visarion reprezintă nu numai o anexă a peliculei omonime, cât și o fericită coagulare a intențiilor artistice ale regizorului. Filmul, lansat în 2013, este o adaptare cinematografică, în cheie postmodernă, a mitului Meșterului Manole, care este plasat acum în spațiul larg, deschis, cu o orizontalitate mereu accentuată de unghiul camerei de luat vederi (ingenios și elegant manevrate de operator) al Câmpiei Române: este un *topos* care impune un element de

BDD-A22336 © 2014 "Petru Maior" University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:02:04 UTC)

verticalitate (biserica lui Manole), ce lipsește, dar spre care personajele lui Alexa Visarion doresc mereu să se apropie. Astfel, El și cu Ea (nenumiți, dar evidenți prin universul spiritual și prin biografie) plasează întregul act al construcției într-un plan imaginar, o proiecție abisală a unei intenții care provine încă din timpuri mitice.

Prin urmare, încă de la bun început, trebuie să avem în vedere, ca o premisă, faptul că este necesar să depășim punctul de vedere nefericit potrivit căruia filmul face apel la mai puțină imaginație decât actul lecturii (fiind astfel restrictiv și impunând punctul de vedere al regizorului, operatorului, interpreților etc). Demonstrația excelentă a lui Brian McFarlane în *Reading Film and Literature*[1] ține cont de faptul că, fiind spectatori ai unui film, ni se cere cu mult mai mult decât în cazul lecturii unui text: este nevoie de atenție specială și sporită pentru *mise-en-scène* și interpretare, pentru montaj și pentru sunet, categorii care au, toate, ramurile lor. Fiecare dintre acestea trebuie evaluate în mod individual de către spectator, dar, în același timp, ca pe un ansamblu simfonic, în relație cu celelalte. Prin urmare, *Ana* (în lectura mitului, așa cum este realizată de către Alexa Visarion) devine un univers de sine stătător, care este cel mai bine să fie evaluat prin mijloace independente de balada populară, ori de *Meșterul Manole*, piesa lui Lucian Blaga (montată de regizorul Alexa Visarion la Cluj Napoca, în 1973, devenind un spectacol de referință), mijloace care trebuie să țină cont doar de dimensiunea mitică a *story*-ului.

Așa cum spuneam, acțiunea filmului este plasată în spațiul larg deschis al Câmpiei Române, cu toate elementele sale care au făcut „istorie" în romanul românesc: ulița satului (aici se întâlnesc El și Ea), cișmeaua, iazul, lacul, drumul prăfuit printre plopi, gara pustie etc. Diferența esențială este că, dacă în literatura lui Duliu Zamfirescu, Marin Preda, Panait Istrati ori Zaharia Stancu, toate acestea sunt obiecte esențiale de decor care oferă o anumită textură unui spațiu geografic, la Alexa Visarion, ele devin puncte de reper într-un labirint pe care cele două personaje centrale trebuie să îl străbată în drumul lor spre construcția unui dat imaginar. Este ca și cum călătoria pe care o propune lectura personală a regizorului este etapizată, fiecare nivel fiind în strânsă corelație cu unul dintre aceste puncte de reper: pentru începutul filmului, când predomină cheia realistă și încă nu suntem aruncați în multitudinea de sensuri ale imaginii filmice, geografia precisă a satului de câmpie, cu ulițele sale drepte, străbătute de Ea în drum spre cișmea, este o hartă precisă și sigură, cu un reper fix – fântâna. Aici ne confruntăm cu întâiul moment de desprindere de universul realist, sursa de apă devenind pretext pentru primul dialog între El și Ea, pentru întâlnirea cu copilul Ion și pentru căderea într-un nivel ludic, în care fluiditatea apei marchează relațiile dintre personaje și începe să ofere neprevăzutul.

Universul celor două personaje nu este unul mizer datorită biografiei sau pentru că „recuzita" ne duce cu gândul la așa ceva. Bidoanele deplorabile de cinci litri cu care Ea merge la cișmea; apoi chiar și semnul cișmelei ca indicator al lipsei apei curente; povestea vieții Ei, cu trecutul de prostituată în Italia, unde și-a abandonat / vândut fetița; condiția prăfuită a satului de lângă București, unde Ea locuiește la o babă, toate acestea ne indică doar conjuncturi de moment, episoade în traseul actanților, ce sunt încă departe de scurgerea marelui fluviu al Istoriei. Eșecul și mizeria celor două personaje centrale trebuie percepute dintr-o perspectivă mult mai largă, care să nu țină cont de elementele de mai sus, configuratoare ale unui ritm de viață uman și terestru. În primul rând, ne interesează imposibilitatea lor de a funcționa într-un nivel de realitate

1 Cartmell, Deborah și Whelehan, Imelda. *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge University Press, 2007. p. 16

BDD-A22336 © 2014 "Petru Maior" University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:02:04 UTC)

banal. Din momentul întâlnirii de la cișmea, avem conștiința statutului lor de victimă, de care încearcă să se îndepărteze prin *joc*: jocul cu apa, scalda, scena focului cu mingea, jocul naiv, stângaci și primitiv cu versurile baladei populare. El este învins de către Istorie: proiectul filmului nu i-a fost acceptat de către Consiliul Culturii, ceea ce îl condamnă să trăiască într-un nivel al unui imaginar neîmplinit, cu amintirea unui moment când a fost figurant (ca un fel de punere în abis), contaminând-o și pe Ea de dorința de a „construi" filmul, proiect care nu se poate realiza decât ca o proiecție într-un viitor incert a intențiilor artistice.

De altfel, este foarte important să ne concentrăm atenția asupra ideii de joc, intens exploatată în film, așa cum am spus mai sus, dar prezentă și activă în momentul cheie al piesei lui Lucian Blaga. Momentul este relevant, căci atât transpunerea în imagini filmice, cât și viziunea dramatică din *Meșterul Manole* fac apel la joc ca la o activitate umană doar aparent gratuită, de trecere a timpului. În fond, jocul este, pentru Blaga, actul de camuflare al adevărului, așa cum Manole îl configurează în momentul-cheie al piesei, atunci când Mira începe să fie zidită: „Știam că vii speriată, știam că vii purtând grija altor vieți, Și atunci am glumit, făcând pe bărbații sălbatici. Povestea cu jertfa omenească – e numai așa – un joc. Un joc de albă vrajă și întunecată magie, pe care-l vom face cu tine."[2] Prin această dimensiune ludică a momentului, se instaurează un complex și fatal sistem de relații între ziditori și femeia cea neștiutoare, sistem care funcționează după regulile jocului, așa cum sunt propuse și configurate de către meșter. Teatrul în teatru pe care îl presupune această scenă din piesa lui Lucian Blaga trimite publicul spre un alt nivel de realitate. Scenariul cel mai nefericit care se poate întâmpla (dar singurul posibil pentru ca biserica să dăinuiască) este cel în care singura jertfă posibilă este cea a Mirei, deoarece acesta este sacrificiul suprem pentru Meșter. Nici o altă nevastă, a oricărui alt meșter, nu ar fi fost suficientă, jocul nefiind posibil în cazul unui asemenea scenariu, la fel cum ar fi fost imposibilă și această punere în abis pe care o generează dimensiunea ludică a existenței personajelor, în acest punct al piesei. Așa se face că personajele din filmul lui Alexa Visarion funcționează din plin în dimensiunea specială a jocului, în care se eliberează energii și se configurează relații specifice.

Istoria este deplorabilă în viziunea lui Alexa Visarion nu pentru că universul imediat, material, al personajelor sale, este unul sărăcăcios, ci pentru că actanții-cheie care au influențat viața protagonistului au devenit mult mai cinici, mult mai ancorați în banalul unor decizii zilnice, dure, nemiloase și nu au nici un fel de deschidere sau înțelegere pentru imaginar. Prin urmare, Colonelul și Sile, personaje infernale, care retează visul Lui de a realiza filmul, devin, după 1990, niște umbre (puternice, însă) a ceea ce au fost înainte. Primul devine Profesor, contemplativ și opac, iar al doilea funcționează ca o copie jalnică și periculoasă a Jupânului Dumitrache Titircă Inimă-Rea, agresându-și fiul, care este copie patetică a unui Spiridon (este abuzat fizic de către tată / stăpân) și a unui Rică Venturiano (este student la drept). O evaluare a celor două personaje prin prisma a ceea ce s-a întâmplat cu ele înainte și după 1990 ni se pare reducționistă și condamnată la unele determinări sociologice prea puțin fertile. Momentul de cotitură pe care l-a reprezentat finalul lui 1989 pentru societatea românească, este, fără nici un fel de îndoială, important și relevant pentru universul spiritual al Colonelului și al lui Sile, dar o abordare mai potrivită trebuie să țină cont, în opinia noastră, de alte mijloace de analiză, care

2 Blaga, Lucian. *Meșterul Manole*. În *Teatru*, vol. I. Ediție îngrijită de Dorli Blaga. Antologie și repere istorico-literare de Mihai Dascăl. Editura Minerva, București, 1984. p. 388

BDD-A22336 © 2014 "Petru Maior" University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:02:04 UTC)

sunt complementare complexului de semnificații ale mitului Meșterului Manole și ale piesei lui Lucian Blaga. Astfel, cele două personaje la care facem acum referire par mai degrabă nuclee de energii care se opun evoluției firești a eroului nostru în univers. Așa cum lui Manole i se împotrivea destinul, făcând ca zidul să se prăbușească, seară de seară, tot așa Sile și cu Colonelul retează visul Lui de a realiza o peliculă cinematografică. Corespondența de intenții nu este perfect simetrică și, posibil, nici nu ar fi fost aceasta cea mai bună soluție, dar este absolut clar că cei doi actanți trebuie ridicați de la gradul de simpli agenți care împlinesc acțiuni ce depind de un context socio-politic specific (ante și post 1989) și că trebuie apreciați ca fiind unelte ale unui mecanism ce provine dintr-un peisaj mult mai larg. În fond, este vorba despre fatalitate: dacă nu ar fi fost Colonelul și cu Sile cele două măști infernale, s-ar fi găsit, cu siguranță, altcineva sau altceva. În opinia noastră, faptul că cei doi sunt înzestrați cu biografia lor măruntă și meschină denotă că intențiile regizorale ale lui Alexa Visarion țin cont atât de macrocosmos (de destin și de actanții folosiți pentru ca eroului să i se prăbușească visele), dar și de microcosmos (micimea și obtuzitatea lui Sile și a Colonelului).

Tot la acest punct, în care ne preocupă relația dintre Istorie și traseul protagonistului prin diferitele sale momente cheie, trebuie să discutăm una dintre scenele esențiale ale filmului: cea de la Consiliul Culturii, cu El și Secretara Mioara. Aparent îndepărtată de povestea ciudată de dragoste dintre El și Ea, secvența aceasta din film nu ne pare esențială prin ceea ce ne indică, respectiv imposibilitatea individului de a accede spre anumite zone și de a primi aprobările necesare filmului pe care îl visează, acesta fiind împiedicat nu de obstacole mărețe, majestuoase, ci de unele mici, mărunte, cum este Secretara Mioara. Prin urmare, în ceea ce ne privește, considerăm că aici, în acest moment, Alexa Visarion se folosește de o abordare tipic postmodernă a Istoriei: Secretara Mioara este o parte măruntă, insignifiantă a mecanismului infernal care dictează evoluția societății. Sub farmecul său aparent, sub determinările sale sociale, personajul în cauză dovedește că este pe cât de măruntă, pe atât de majestoasă. Micimea sa provine din apartenența la aparatul bine pus la punct și perfect funcțional al Istoriei, cu toate determinările sale socio-politice. Poziția sa este una categorică, la fel ca și funcționalitatea sa în cadrul Consiliului Culturii: este cea care are puterea să permită sau să interzică accesul „muritorilor de rând” spre superiori.

Scena este una aparent minoră și lipsită de importanță, dar, în contextul călătoriei pe care o întreprinde El, devine una uriașă prin impasul de care se lovește. Spiritul unei epoci se concentrează într-un singur personaj, care este deosebit de inteligent construit și introdus în povestea filmului. Dacă Sile și Colonelul / Profesorul sunt monstruoși prin dimensiunea lor impunătoare și prin factorul de decizie pe care îl conțin, Secretara este fermecătoare prin conectarea sa la un nivel de realitate paralel, în care tot ceea ce contează este să miroasă frumos în jur și vorbele „șefului”, din care ea citează, mereu, cele mai crunte platitudini. Așa cum literatura ne propune, de câteva decenii, ideea de „anti-erou”, tot așa, Alexa Visarion se folosește de personajul Mioara pentru a aduce în fața publicului un Cerber care păzește intrarea în infernul care este Consiliul Culturii. Remarcăm, în această direcție a analizei noastre, cum Secretara Mioara nu poate funcționa ca personaj decât în registrul său de proporții reduse, strict conectat la funcția sa în aparatul birocratic al instituției pe care o deservește. Dimensiunea simbolică a unui asemenea actant ne interesează și din perspectiva unei priviri mai largi, dintr-un unghi mai îndepărtat, asupra eroului filmului. Călătoria inițiatică, deci aventura realizării filmului după Meșterul Manole îi este refuzată încă de la început, tocmai de obstacole mărunte, cum este

BDD-A22336 © 2014 “Petru Maior” University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:02:04 UTC)

această secretară care îi taie elanul și șansele de a accede într-o zonă cu care se dovedește că este incompatibil. Uneltele și mijloacele de realizare a acestei situații sunt tipic postmoderne, iar doza puternică de ironie care este atașată acestei situații ne indică gradul de recontextualizare a istoriei, așa cum este această operațiune realizată de către Alexa Visarion, autor al scenariului și al regiei.

În fine, ar fi foarte riscant și periculos să concluzionăm că traseul personajului central din film, El, se încheie printr-un eșec. Este drept, filmul pe care îl visează nu se realizează (nici nu avea cum, de altfel), dar ceea ce interesează, în primul rând, este călătoria și nu finalul. Alexa Visarion știe foarte bine cum să dirijeze textul scenariului, în acest sens. Mai mult decât atât, regia filmului mizează mereu pe ideea călătoriei, căci personajele se află, aproape mereu, în mișcare (sau o sugerează): de la scenele în care El și Ea pedalează pe biciclete prin Câmpia Română, amintind de neorealismul italian, la cadrele în care el fuge, de nebun, prin râu, răcnind versuri din balada populară, așa cum și le poate aminti, într-un nivel textual degradat și fragmentat. Tot în această zonă, a ideii de călătorie, trebuie să includem și scena plină de sensibilitate care se petrece într-o gară părăsită. Momentele în care El și Ea sunt în repaus (în general, cele de pe pontonul plutitor, un fel de luntre a lui Caron), trimit, și ele, tot la ideea de călătorie, prin aria de semnificații și de simboluri folosite de către regizor și printr-o exploatare inteligentă a camerei de luat vederi. Un spectator / cititor experimentat realizează, probabil, din primele cadre ale filmului sau din primele pagini ale scenariului, eșecul de care se lovesc El și Ea în final, dar aceasta nu înseamnă o demascare a deznodământului, cât concentrarea atenției pe poveste, pe complexul de semnificații din jur și pe locul celor două personaje centrale în Univers și în Istorie.

Încheiem, remarcând și subliniind rolul și funcția pe care îl ocupă *Ana* în peisajul cinematografiei românești din ultimii ani. În plin val al unei tinere generații extrem de talentate și mediatizate, vocea serioasă și puternică a regizorului Alexa Visarion are o importanță cu totul excepțională, cu atât mai mult cu cât acesta se îndreaptă spre un mit creator românesc. Ignorând vocile tot mai dese și mai puternice din societatea românească, voci care, de cele mai multe ori, apreciază *Miorița* ca pe un mit care caracterizează cel mai bine fatalitatea unui popor în peisajul complex al istoriei, Alexa Visarion este preocupat (înarmat cu sensibilitate și curaj), de un alt mit fundamental, cel al Meșterului Manole, demonstrând că drumul este mai important decât destinația, că visul și dorința de a construi nu pot fi oprite de nimeni și de nimic.

BIBLIOGRAFIE:

BLAGA, Lucian. *Meșterul Manole*. În *Teatru*, vol. I. Ediție îngrijită de Dorli Blaga. Antologie și repere istorico-literare de Mihai Dascăl. Editura Minerva, București, 1984

CARTMELL, Deborah și WHELEHAN, Imelda. *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge University Press, 2007

VISARION, Alexa. *Ana. Sens și imagine*. Prefață de Ion M. Tomuș. Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2014

BDD-A22336 © 2014 “Petru Maior” University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:02:04 UTC)