

Între textul literar și textul filmic

—convorbire cu regizorul Mihai Mihăescu—

Interviul a fost realizat de Cristina Scarlat și publicat în revista HYPERION, nr 1-2-3/2014, pag. 29. Revista apare sub egida Uniunii Scriitorilor din România.

Despre regizor...

—Domnule Mihăescu, vă mulțumim pentru acceptarea acestui dialog-mărturisire despre pelicula dvs. *Fata cu ochii verzi*, după romanul *Gaudeamus al lui Mircea Eliade*. Pentru început, vă rugăm să vă prezentați publicului-cititor, de astă dată.

—Am absolvit Institutul de Arte "Gavriil Muzicescu" din orașul Chișinău în 1979, am fost prezentator la Radio Moldova și asistent de regie la studioul „Moldovafilm”, apoi la Teatrul Muzical-dramatic „A. S. Pușkin”. În acea perioadă am realizat o serie de roluri ca actor în diverse spectacole de teatru, radio și televiziune. Debutul în cinematografie s-a produs în 1989 cu filmul de scurtmetraj *Adio, viață de holtei*, sub conducerea artistică a lui Emi Loteanu. Am publicat mai multe articole de teatru și film în presa din republica Moldova, dar și proză scurtă. Câteva din povestirile publicate atunci au completat volumul *Noaptea geloziei/Scrisori de dragoste*, editat în 2012 de Editura SedcomLibris din Iași. În 1990, la invitația Uniunii Cineaștilor din România, am venit la București pentru un stagiul de regie-film la Studioul de filme artistice București. Am revenit la Chișinău în vara lui 1991 pentru a filma *Păcatul*, un lungmetraj artistic după povestirile *Păcat boieresc* și *Hoțul de Mihail Sadoveanu*. În 1994 m-am înscris la doctorat, la facultatea de film a Universității de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale” din București, iar în 1999 am obținut titlul de Doctor în Cinematografie și Media. În 2003 am publicat la București volumul *Poetica expresionistă în cinematografie*, la baza căruia stă teza mea de doctorat cu titlul *Poetica expresionistă între filmul de autor și filmul de largă audiență*. A doua ediție a acestei cărți a apărut în 2009, la Editura Artes din Iași. Din 1996 până în 2007, am fost redactor la Arhiva Națională de Filme din București. După filmul *Păcatul* am mai realizat câteva filme documentare, iar în perioada 2007-2010 am semnat mai multe scurtmetraje de ficțiune, în care participă studenții secției de actorie a Universității de Arte „George Enescu” Iași, unde (din 2006 și până în prezent) sunt profesor de Arta Actorului de Film, Istoria Artei Cinematografice și Estetica Filmului. În 2012 am publicat, la editura SedcomLibris,

volumul de proză scurtă *Noaptea geloziei/Scrisori de dragoste*, care a fost lansat pe 10 martie 2013, la Târgul Internațional de Carte Librex, ce s-a desfășurat la Sala Polivalentă din Iași. În prezent finalizez montajul filmului *Fata cu ochii verzi*, care este o adaptare după romanul *Gaudeamus* de Mircea Eliade.

...și în relația cu Mircea Eliade

—*Care este relația lui Mihai Mihăescu-regizorul cu Mircea Eliade-scriitorul?*

—M-am regăsit în multe situații descrise de acest mare autor... Am re trăit „suferințele” adolescenței citind *Romanul adolescentului miop*, mi-am amintit de personajele feminine din filmele indiene văzute în tinerețe citind *Maitreyi*, dar mai ales am fost surprins de universul relației dintre Allan și Maitreyi, cele două personaje reprezentând două civilizații diferite. De asemenea, *Domnișoara Christina*, *Șarpele*, *La țigănci* mi-au întărit convingerea că plăcerea pe care o avem citind proză fantastică în adolescență, nu dispare la maturitate. Am regăsit multe din frământările mele citindu-i memoriile. M-am surprins regizând filme în imaginație, după scrierile sale. Îndrăgostit de stilul lui Eliade, m-am și hotărât să realizez adaptarea cinematografică a romanului său *Gaudeamus*.

—*De ce opțiunea regizorului Mihai Mihăescu pentru Gaudeamus-scriere de tinerețe a lui Eliade- și nu una dintre cele mai populare?*

—Îmi plac poveștile de dragoste. Mi-aș fi dorit, desigur, să fac un film după *Maitreyi*, chiar dacă există deja o producție franceză după acest roman în regia lui Nicolas Klotz, însă în situația mea, în situația noastră, a regizorilor din România, care împărtășesc o altă estetică decât cea „la modă”, este aproape imposibil să găsim fonduri pentru acest tip de film. Deocamdată, în România, banii se dau pentru filme sociale, care etalează sordidul, mizeria, marginalul. Un răspuns direct însă ar fi legat de poziția mea în cadrul Universității de Arte „George Enescu” din Iași. Pentru a asigura un proces de formare profesională cu toate ingredientele necesare, m-am hotărât să scriu un scenariu după acest roman al lui Mircea Eliade, care descrie o poveste de dragoste, ce se desfășoară în anii studenției, exact perioada parcursă de către studenții noștri. Potrivirea de vârstă și orientările profesionale au contat foarte mult. În afară de aceasta am luat în considerare faptul că urma să fac un film fără buget, ceea ce m-a determinat să merg pe o variantă simplificată a scenariului și ulterior a filmului. A trebuit așadar să optez pentru o adaptare și nu o ecranizare, alegând, sau mai bine zis, selectând din roman, pe cât posibil, doar

acele pasaje care erau cele mai apropiate de felul de a gândi al tinerilor din zilele noastre, fără însă a pierde fiorul poveștii de dragoste, care este mai mult sau mai puțin caracteristic tuturor generațiilor. Am evitat de asemenea pasajele care presupuneau costuri de filmare, iar pe cele pe care nu le-am putut evita, din considerente de construcție dramaturgică, le-am adaptat, recurgând la o formulă simplificată. De exemplu: întâlnirea lui Mircea cu Marcu și prietenii săi are loc, în roman, la Constanța, eu însă am mutat această scenă în împrejurimile mănăstirii pe care Mircea o vizitează în timpul vacanței de vară. Sunt și alte secvențe cu elemente noi, pe care cititorul nu le va regăsi însă în roman. Au fost introduse, de exemplu, momente din biografia autorului, pe care acesta le descrie în memoriile sale și care se referă la vizitele efectuate în Roma, și la hotărârea sa de a pleca în India, cu o bursă, la filosoful Surendranath Dasgupta.

Romanul adolescentului miop-conversiuni scenice

—*Există o adaptare pentru scenă a Romanului adolescentului miop, (scrierea de fragedă tinerețe cu care Gaudeamus formează un tot unitar: personajele revin cu aceeași forță a vârstelor care se deschid amplu vieții și cunoașterii) după Ion Manoliu, în regia Dianeii Iliescu, jucată la Teatrul Municipal „George Bacovia“ din Bacău în stagiunea 2007-2008. L-ați văzut?*

—N-am avut această ocazie. Din câte am citit însă, spectacolul Teatrului „Bacovia“ a reflectat doar perioada adolescenței lui Eliade, redată de autor în prima parte a romanului. Pe noi însă ne-a interesat doar partea a doua a romanului, *Gaudeamus*, care reflectă perioada studenției. Ar fi fost imposibil, în situația noastră, să filmăm și partea întâi a romanului, fiind vorba, după cum am menționat, de un film fără buget.

—*În cadrul Anului European al Creativității și Inovației, Institutul Cultural Român–Lisabona prezintă în data de 21 aprilie 2009 A partiri do adolescente míope, un spectacol de teatru–dans creat și interpretat de Romulus Neagu și Graeme Pulleyn. Cunoașteți versiunea?*

—Nu. Am citit despre acest spectacol în care sunt îmbinate dansul, teatrul și muzica. Muzica este foarte prezentă și în filmul nostru, mai ales că însuși autorul descrie, printre altele, un personaj care este îndrăgostit de o pianistă, aceasta interpretând la pian piese de Chopin, Ceaikovski, Beethoven, Grieg. De asemenea, coloana sonoră va cuprinde și câteva melodii în interpretarea unor cântărețe din Chișinău, dar vom folosi și muzică originală, semnată de tânărul compozitor Radu Sanduloviciu, absolvent al Universității de Arte „George Enescu” din Iași. În general,

filmul are la bază o formulă cinematografică proprie, toate elementele subordonându-se acestui tip de construcție filmică.

...și cinematografice

—*Nu sunteți străin de Eliade în relația sa cu cinematograful. În volumul Poetica expresionistă în cinematografie apreciați că filmul-controversat, de altfel (al)- lui Dan Pița, Eu sunt Adam!...(1996), inspirat dintr-o serie de proze ale lui Eliade, realizează „o psihanalizare a societății românești din anii '50, punând accentul, s-ar părea la prima vedere, pe factorul ideologic, firele duc însă mult mai departe (...).” Menționați că, alături de pelicula Hotel de lux (1992), Eu sunt Adam!... „îl desemnează pe Dan Pița ca reprezentant al cinematografului de poezie.” O poezie a odiosului politic-ca metaforă filmică? Cum comentați?*

—În lucrarea mea, *Poetica expresionistă în cinematografie*, operez o incursiune teoretică pe segmentul expresionismului cinematografic, punând în lumină valențele estetice ale unui număr mare de filme din cinematografia mondială. Întrucât expresionismul clasic german se caracterizează printr-un limbaj încărcat de conotații, simboluri, metafore, este evident că aceste elemente vizează un cinematograf de poezie. Dan Pița este unul dintre pușinii regizori români, care poate fi situat în această zonă. Mai mult, în filmele amintite mai sus, am surprins anumite elemente ale acestui tip de cinema, care pot fi considerate ca făcând parte din arsenalul mijloacelor de expresie de sorginte expresionistă. Această „poezie a odiosului politic“ este prezentă în cele două filme ale lui Dan Pița, ca și în unele filme expresioniste din epocă. E destul să amintesc aici de *Cabinetul doctorului Caligari*, în care „odiosul politic“ este ascuns în spatele unei povești confuze, care se desfășoară într-un ospiciu. Doar că în cele două filme românești, „odiosul politic“ se manifestă în epoci diferite, care presupun contexte social-politice și istorice diferite. Ceea ce este comun însă, e tocmai acest „odios politic“ redat printr-un limbaj ce vizează cinematograful de poezie. În ceea ce-l privește pe Mircea Eliade, este evident că acesta nu era străin de filosofia expresionistă, deoarece mai multe din prozele sale sunt marcate profund de aceasta, care, precum se știe, vizează deseori fantasticul, transcendentalul, religiosul.

—*Cum ați ales echipa de actori?*

—Prima distribuție cu care am început să lucrez a picat, după vacanța de vară din 2010. Era vorba de promoția care trecuse în toamna lui 2010 în anul trei, an terminal. Actorii mi-au

declarat atunci că nu mai pot filma pentru că au multe proiecte la teatru, iar noi reușiserăm să filmăm în jur de 30 % din total. Mi-au spus că au nevoie de o pauză de jumătate de an... A trebuit să iau o hotărâre fermă, pentru că trebuiau făcute filmări de toamnă și de iarnă, ceea ce însemna exact jumătate de an. Toată trupa a fost așadar înlocuită cu studenții de la anul doi actorie. Din vechea distribuție au rămas doar doi: George Marici (interpretul personajului Radu), care era deja absolvent al secției de actorie și Tatiana Grigore, interpreta rolului principal feminin (Nișka), care încă nu terminase liceul. Ulterior, ea a devenit studentă la U.A.G.E, așa încât am avut șansa să ducem la bun sfârșit filmările. Actorii au fost selectați în timpul probelor, după mai multe încercări. Cred că i-am ales pe cei mai potriviți pentru personajele respective. Ca regizor, nu am avut îndoieli la acest capitol.

—*Actorii au avut libertatea de a improviza, plecând de la text, de a imprima propria viziune asupra personajelor sau ați direcționat jocul/intrarea în rol?*

—În general, nu prefer formula transfigurării actorului în pielea personajului, în accepție clasică, ci mai curând le cer acestora să se pună ei înșiși în situația personajelor, adoptând un comportament cât mai natural, având grijă însă de universul emoțional al poveștii, care trebuie armonizat cu celelalte elemente filmice. Am urmărit, desigur, ca acest tip de abordare să asigure unitatea concepției filmului, care este întărită ulterior cu ajutorul montajului și al coloanei sonore.

Povestea muzicală

—*Cum ați colaborat cu semnatarul coloanei muzicale a filmului, Radu Sanduloviciu: ați imprimat o anumită direcție sau ceea ce se aude pe ecran este opțiunea componistică strict a compozitorului?*

—Muzica realizată de Radu Sanduloviciu pentru filmul *Fata cu ochii Verzi* este strict legată de concepția filmului și a fost compusă în timpul colaborării noastre. Ea vizează în primul rând același univers emoțional, de care am avut grijă în lucrul cu actorii. Ne-am concentrat asupra temelor principale ale poveștii: iubirile din tinerețe ale personajului/personajelor, nostalgia după acele timpuri apărută mai târziu, imposibilitatea de a reveni și a reînoda ceea ce s-a pierdut pentru totdeauna, drama emoțională a ireversibilului.

—*Textul lui Eliade reprezintă o sumă de întâmplări al căror pilon central îl reprezintă tânărul Mircea în relația cu sine însuși, pe drumul unui încrâncenat exercițiu autoconstructiv și în*

relația cu prietenii: „aici se află în starea cea mai pură și mai limpede exprimată suma de contrarii-în-armonie care compun personalitatea lui Eliade, definind-o totodată ca însumare exponențială a generației '27.” (Dan C. Mihăilescu) De ce titlul „Fata cu ochii verzi”? Problematika pe care ați abordat-o este mult mai complexă, ea nereducându-se doar la relația tânărului Mircea cu Nișka.

—Prin titlul *Fata cu ochii verzi*, expresie preluată de altfel din romanul lui Mircea Eliade, nu am avut în vedere neapărat o persoană concretă, în cazul dat, persoana Nișkăi. Personajul Nișka sau Fata cu ochii verzi este un pretext de care m-am folosit pentru a face o incursiune în universul tinereții. Așadar. „Fata cu ochii verzi” este pentru mine o metaforă a acestui univers al tinereții. Personajul Mircea face o incursiune în universul tinereții sale, din perspectiva scriitorului, prin intermediul acestor „ochi verzi“, în care amintirile lui se scufundă ca într-un ocean. Pe parcursul filmului, personajul Mircea apare în postura de scriitor al acelei perioade, pe care o vede, repet, din perspectiva momentului în care o descrie. Iar, dacă-mi permite-ți, eu însumi, prin intermediul acestui film, mă întorc în timp, la modul imaginar, desigur, în universul propriei mele tinereți. Atunci când fiecare dintre noi avem iubiri, speranțe, planuri de viitor. Încercăm să ne „construim” pe noi înșine, aidoma celor din „generația '27”, aidoma lui Mircea, care se află între dorința imperativă de a-și urma „programul de destin”, pe care și l-a conturat foarte clar, și între oportunitatea de a rămâne în zona unor relații comode cu cei din jur, care însă îi pot diminua șansele de împlinire a aceluia destin.

Pygmalion vs. Narcis via Mircea

—*Filmul surprinde coerent -prin decupajul fragmentelor din textul sursă care reconfigurează la nivelul imaginilor și al poveștii de pe ecran concentrația narativă a versiunii originale-tenacitatea tânărului Mircea de a se substitui în ipostaza de Pygmalion față nu numai de Nișka („fata cu ochii verzi”), iubire platonice de tinerețe, ci și față de ceilalți prieteni, cărora încearcă să le impună propriile puncte de vedere privind opțiunile definiției de destin, iubire, carieră, automodelare. L-ați „văzut” pe Eliade, ca personaj filmic, în ipostaza tânărului artist de geniu, conștient de valoarea sa, care îi atinge și-i transformă pe cei cu care dezvoltă relații- de prietenie, de iubire, simplă colegialitate?*

—„Ipostaza tânărului artist de geniu...” etc. ar fi linia generală a personajului Mircea. Trebuie să recunosc însă, că am evidențiat și partea sa teribilistă, specifică vârstei. Este evidentă, desigur, în

film, tendința lui Mircea de a-i influența pe cei din jur, nu știu însă în ce măsură îi transformă. Spre exemplu, asupra Nișkăi, are cea mai puternică influență, însă în final o abandonează mediocrotății, el urmărindu-și în mod egoist idealul, pe care îl dezvăluise celor doi prieteni de la mânăstire: să devină erou! Cred că este o percepție subiectivă a fiecăruia dintre noi, când atribuim toate acestea autorului romanului, lui Mircea Eliade, și nu personajului său. E adevărat, s-a scris că este un roman autobiographic, dar dacă este să mergem pe această formulă, de ce nu am putea-o raporta și la celelalte scrieri ale lui Mircea Eliade? Pentru că, și în celelalte scrieri, autorul prezintă o lume pe care o cunoaște, o trăiește, o lume care reflectă universul său propriu. În timpul realizării filmului m-am gândit mai mult la personaj decât la autor, chiar dacă am folosit în comentariile din *off* unele texte din memoriile sale, pe când se pregătea să plece în India, asta pentru a-i conferi mai multă greutate personajului și nu neapărat autorului. Am urmărit prin aceasta să modelez un personaj viu, care este în același timp un visător, dar care însă își urmează destinul într-un mod destul de pragmatic. Când este vorba de un film de ficțiune și nu documentar, datoria mea, ca regizor, este să întruchipez, împreună cu actorii și cu ceilalți colaboratori, personajul, nu autorul romanului, povestirii, nuvelei etc. E adevărat, deseori autorul este confundat cu personajele sale. O spune chiar Mircea Eliade prin intermediul unui personaj din *Nuntă în cer*. De fapt, acționând în felul lui asupra celor din jur, el își modela astfel propria personalitate. Spune asta în următoarea frază: „Nu contează decât ceea ce ne poate fertiliza. Nici un om, nici un peisaj, nici o carte nu mă interesează dacă nu mă sporește, *unindu-se* cu mine, ajutându-mă să devin mai fecund, mai puternic.”

Oglinda-personaj-martor, personaj-reflexie

—*Monologurile pătimase ale tânărului Mircea în oglinda din mansardă (filmările s-au realizat într-o casă particulară din Iași), promisiunile pe care și le face lui însuși, renunțările pe care și le asumă, deciziile voluntare al căror rezultat îl vedem mai târziu, în volutele de destin ale istoricului religiilor Mircea Eliade, în cariera internațională a acestuia-ne arată un Pygmalion-Narcis tenace. Ați gândit o astfel de ipostază a personajului? Oglinda devine în filmul dvs. un element-reper de majoră importanță pentru configurarea personajului. La fel ca și în versiunea cinematografică a lui Francis Ford Coppola, obiectul cu conotații simbolice majore devine simbol aproape metonimic. În pelicula regizorului american oglinda exprimă relația profesorului Dominic Matei (interpretat de actorul Tim Roth) cu dublul său-dimensiune*

fundamentală pentru configurarea personajului. În pelicula dvs. oglinda devine un personaj-confident (monologul dispersat prin reflexia în oglindă, dialogal, creează impresia unui partener de conversație sau a unui dublu) (al mărturisirilor pe care Mircea și le face în oglindă, al deciziilor pe care acesta și le impune, al formulelor-sentiță: heraclitiana „Totul trece!” și versiunea reconfigurată: „Totul trebuie să treacă!”- pe care ați transformat-o în leitmotiv al filmului-, al întrebărilor pe care și le formulează-una dintre ele, obsesiv: „Cine sunt eu?”) și un personaj-martor (al repetatelor întâlniri erotice cu Nonora). Oglinda este în versiunea dvs. o imagine-leitmotiv. Ce valențe ați imprimat oglinzii?

—Tendința de a „comunica” cu imaginea sa din oglindă face parte din aceleași gesturi teribiliste ale personajului, specifice vârstei. Personajul simte necesitatea aproape disperată de a-și reconfirma mereu principiile de care se conduce, cu teama de a nu le pierde sub influența puternică a sentimentului de dragoste de care este copleșit. Practic, el duce o luptă acerbă cu acest sentiment al iubirii, generat de frumusețea Nișkăi, din care motiv afișează deseori o atitudine ironică, de superioritate intelectuală, care însă nu îl ajută nici atunci când se izolează în mansarda sa pentru o perioadă lungă. Iar după ce iese din autoizolare, odată cu venirea primăverii și află de la Radu că Nișka s-a logodit cu fiul gazdelor „care o ținuse prizonieră”, este destul de marcat sufletește, gesturile trădându-i sentimentele de iubire de care încă este copleșit. Ulterior, faptul că ia cu el, atunci când pleacă în lume, resturile de țigară rămase de la întâlnirea lui cu Nișka și Bibi în mansarda sa, arată clar că a fost profund marcat de dragostea sa pentru Nișka. Mircea duce cu el amintirea acelei iubiri din tinerețe, gest care denotă faptul că ea va persista multă vreme în sufletul său. Expresia „totul trece” sau „totul trebuie să treacă”, pe care o repetă de mai multe ori, are menirea să diminueze tensiunea interioară care îl stăpânește, din cauza iubirii pentru Nișka. Este așadar o luptă a tinereții cu tinerețea, ale cărei provocări sunt foarte greu de înfruntat. Oglinda reflectă exact acest lucru. S-ar părea că personajul Mircea este învingător, el situându-se până la urmă deasupra acestor provocări. Așa să fie oare? Nu cumva este un laș, abandonându-și iubirea în brațele unui alt bărbat pe care ea nu îl iubește, de dragul unor idealuri egoiste? Aici se află contradicția acestui tip de personaj, pe care noi încercăm să-l descifrăm în filmul *Fata cu ochii verzi*. Scuză lui față de Nișka este să scrie un roman, prin care oricum își reconfirmă superioritatea față de ea, masculinitatea ascetă, care îl „ajută” să scape de iubire! Care îl „ajută” să depășească, de fapt, această perioadă controversată: tinerețea! Despre asta este filmul nostru. Despre tinerețe și controversale sale.

Iașul amintirilor

—*Capitolul XVIII din text, Iașul, în care autorul își exprimă entuziasmul pentru Țicăul lui Creangă, cimitirul Eternitatea, ulițe, case cu cerdacuri, „teiul sacru” din Copoul lui Eminescu, strada Lăpușneanu constituie în versiunea dvs. filmică o pagină de adevărată poezie vizuală: imaginile care reconstituie-ilustrează pasajele din roman devin mărturii-document. Ați ales textul lui Eliade și din aceste considerente, că puteți reconfigura vizual poezia unui oraș în care și dumneavoastră, în viața cotidiană, vă regăsiți și care v-a reconfigurat și dvs. destinul?*

—După cum am mai spus, alegerea romanului pentru acest film a fost motivată de evenimentele și de perioada descrisă: tinerețea, studenția. Perioadă pe care o parcurg și studenții, tinerii actori din film. Într-adevăr, mai multe pasaje descrise în roman au loc în Iași. Orașul în care îmi desfășor activitatea profesională de câțiva ani încoace și de care sunt efectiv îndrăgostit, așa cum sunt îndrăgostit și de București, unde am domiciliul de mai bine de douăzeci de ani. În această ordine de idei, desigur că mi-a făcut plăcere să surprind aceste imagini ale Iașului, oraș încărcat de istorie, prin casele, mănăstirile, muzeele, parcurile sale, pe care publicul le va regăsi de data aceasta în contextul unei povești de dragoste. De altfel, o bună parte a acțiunii romanului și a filmului se desfășoară în București, unde nu am filmat niciun cadru. Locațiile pe care le-am găsit la Iași sunt foarte potrivite pentru perioada descrisă de Mircea Eliade: Bucureștiul anilor 1924-28. Cu siguranță, mi-ar fi fost mult mai greu să găsesc toate acestea la București.

—*Unde încadrați racordul pe care îl faceți pe parcursul filmului cu universul lui Eminescu: secvențele filmate în Copou, imaginea „lacul(ui) codrilor albastru” și a „nuferi(lor) galbeni”-o superbă vedere filmată, vie, plină de culoare- cu trimitere intertextuală la universul eminescian?*

—Cercul studentesc din care face parte Mircea vine în vizită la Iași pentru a participa la un congres. Cei doi, Nișka și Mircea, vor neapărat să vada locurile încărcate de istorie din urbea Moldovei. Acestea sunt descrise chiar de Mircea Eliade în romanul său. Era firesc să filmăm chiar în locațiile descrise de autor, chit că acestea s-au păstrat în foarte bune condiții, cu mici excepții. Într-adevăr, se resimte în acest roman de tinerețe al lui Mircea Eliade influența scriitorilor din Iași de la acea vreme. Autorul face referire și la elementele care reprezintă universul lui Eminescu, precum ați menționat mai sus, însă pe mine ca regizor m-a preocupat mai curând să redau universul emoțional al personajului Mircea, astfel că ceea ce este legat de

Eminescu în film vine să completeze acest univers al personajului filmului. Cadrele legate de universul lui Eminescu, despre care ati menționat mai sus, le folosesc mai curând pentru a reda starea de singurătate a personajului, de care este **copleșit**, aceasta înțelegându-se și din comentariul din *off*. Este vorba doar de o „parafrazare” a universului eminescian, pe care îl raportează la singurătatea tânărului Mircea, pe care el o resimte în acel moment. Ca regizor, ca artist, țin să exprim cu ajutorul imaginii o idee, o stare sufletească și nu neapărat un fapt istoric.

Obiecte cu conotații metonimice

—*Ochelarii cu rame groase și multe dioptrii au devenit simboluri metonimice- în mai toate fotografiile, Eliade apare nedespărțit de cele două accesorii care îi definesc personalitatea. Preluarea acestora în piese de teatru sau pelicule cinematografice ori documentare TV, care îl au ca protagonist, nu este întotdeauna salutară. Cea mai elocventă, în acest sens, este apariția actorului Hugh Grant în filmul lui Nicolas Klotz, La nuit bengali, ecranizare a romanului Maitreyi (1988). Apariția tânărului actor, în câteva cadre, cu pipa în gură, este una aproape hilară- se vede clar că actorul însuși este stânjenit de folosirea obiectului. Deși mesajul și trimiterea la aspectul biografic sunt clare, imaginea nu cadrează. În filmul dumneavoastră, imaginea tânărului Eliade (actorul cu trăsături adolescente) trăgând din lulea este, de asemenea, contrastantă. Mesajul aici este mai degrabă dirijat spre sesizarea unei nuanțe de teribilism adolescentin ostentativ. De ce credeți că se optează pentru astfel de detalii, chiar dacă, în contextul în care sunt inserate, nu se armonizează cu detaliul biografic autentic? Să fie o forțare, tocmai în încercarea de a exprima autenticul?*

—Nu vreau să polemizez pe marginea unor accesorii folosite de Nicolas Klotz în filmul său, sau de ceilalți regizori în filmele sau spectacolele lor, accesorii despre care se știe că erau pentru Mircea Eliade indispensabile. Dar dacă tot ați făcut legătura și cu filmul meu, vă pot spune următoarele: Mircea folosește luleaua o singură dată, în una din secvențele filmului, după ce o surprinde pe Nișka împreună cu Gabriel, într-o seară, pe una din străduțele orașului. Ea îl prezintă pe Gabriel drept logodnicul ei. Luleaua pe care o folosește Mircea în secvența următoare, când se întâlnește cu Bibi, prietena Nișkăi, la terasa unui restaurant, este un detaliu cu ajutorul căruia el încearcă să-și țină în frâu sentimentele de gelozie, care îl copleșesc în acest moment. Este desigur un gest teribilist al tânărului student, prin care vrea să pară detașat, indiferent față de gestul Nișkăi; filosoful impenetrabil, pe care lucrurile mărunte ale vieții nu îl

ating. În scena respectivă se vede însă foarte clar că personajul are emoții puternice, exprimându-și nedumerirea față de alegerea, din punctul lui de vedere, nechibzuită a Nișkăi.

—*De ce nu ați preluat-tot ca obiect metonimic (mai ales că apare și în paginile textului ecranizat) ochelarii cu rame groase, care-l definesc încă din perioada adolescenței pe „adolescentul miop”?*

—Este din același motiv, pe care l-am invocat în răspunsurile anterioare. În structurarea poveștii filmice nu m-a preocupat să creez neapărat un portret al autorului romanului, ci o biografie emoțională a personajului/personajelor. Așa încât, pornind de la proiecția conferită poveștii filmice și, în speță, personajului principal, nu a mai fost necesară folosirea ochelarilor. Ar fi fost mai motivată folosirea acestui detaliu, dacă era să filmăm și prima parte a romanului. Povestea noastră nu se concentrează asupra acestei particularități a autorului Mircea Eliade, ci asupra controverselor tinereții personajului Mircea.

Poezia cinematografică

—*Filmările de largă respirație în cadre naturale- Iași, Constanța, Roma etc.- aduc, pe lângă poezia imaginii, un plus de autenticitate și de restaurare aproape documentară a unor ample pasaje din textul sursă. V-ați dorit ca locurile descrise în textul ecranizat să fie cele autentice sau vi le-ați dorit doar un suport imagistic pentru povestea rescrisă pe ecran?*

—M-am străduit pe cât posibil să filmez în cât mai multe locuri autentice, descrise în roman, însă în același timp, imaginile care compun partitura vizuală, chiar dacă unele din ele nu se regăsesc în roman, întregesc concepția filmului și asigură coerența mesajului.

—*Sunete naturale (zgomotele orașului, ciripitul păsărilor în parcuri, sunetul vântului, lătratul câinilor, clopote etc.) completează atmosfera de poezie creată de peisaje. Ați avut în intenție încadrarea filmului în linia cinematografului de poezie?*

—Nu. Nu am avut în intenție plasarea filmului *Fata cu ochii verzi* în zona cinematografului de poezie. Dar faptul că filmul este o adaptare după o operă literară, scrisă mai ales în perioada interbelică, presupune folosirea unor mijloace de expresie care pot face trimitere la cinematograful de poezie. Consider că filmul „vede” povestea într-o manieră realistă, însă nu se oprește la acest nivel al realismului în accepție clasică. Întrucât este vorba despre o poveste de dragoste, evident că personajele au emoții, speranțe, visuri, îndreptate spre viitor. Acestea au nevoie de un anumit limbaj filmic pentru a putea fi redade adecvat. De aceea și în filmul nostru

sunt destule elemente care vin să evidențieze această stare emoțională mai specială. Și atunci spunem, în atare situații: poezia imaginii, poezia sufletului, poezia viselor, speranțelor. Nu este altceva decât o stare, pe care o poate avea orice ființă umană, când intră în contact cu frumosul, cu esteticul. De aceea aș spune că filmul *Fata cu ochii verzi* are multe elemente din cinematograful de poezie, însă nu cred că face parte integral din această categorie. Ca gen însă l-aș plasa în categoria dramelor sentimentale cu elemente de comedie romantică.

—*O imagine poetică, sculpturală, marcantă vizual este scena din primele cadre filmate în mănăstire (Golia)- Niška, cu fața încadrată în lumina naturală care intră prin una din ferestre. Natura însăși, lumina naturală și semiîntinericul s-au jucat pe fața și pe trupul personajului în decor, ca o „cameră-stilou” pe care camera de filmat pare doar că a fotografiat-o, că imaginea era acolo, natural, negândită, nejuată. Ați gândit astfel de secvențe sau ați profitat de ceea ce v-a apărut natural, în afara scenariului, pe parcursul filmărilor?*

—Niciodată nu m-am limitat doar la ceea ce presupune partitura literară a scenariului. Au fost și alte momente de felul celor pe care le-ați amintit mai sus și pe care le-am exploatat, fiind conștient de valoarea lor artistică. Mă folosesc de fiecare dată de posibilitățile suplimentare pe care le are locația unde filmez.

Poezia imaginilor-intertextualitate la nivelul lecturii vizuale

—*În câteva din cadrele filmate la Constanța, pe vapor, când vedem un Mircea gânditor, o altă trimitere intertextuală certă este făcută la imagini din filmul lui James Cameron, Titanic (1997), despre care și scrieți, în volumul citat: Mircea, singur, la pupa vasului care străbate valurile Mării Negre, face un racord cu imaginea-cult a cuplului de îndrăgostiți din filmul american (spațiul de joc, construcția vasului, poziția personajului, mișcarea valurilor). Toate trimit la povestea celebră. Cum ați gândit-construit elementele de racord intertextual cu acele secvențe? Despre scena în care actorii își deschid brațele ca niște aripi în fața valurilor scriați că exprimă „o poezie a frumosului etern, care îi îmbie pe cei doi spre a-i mistui (...)” În filmul dumneavoastră, personajul masculin, singur pe punte, pare jumătatea unei fotografii rupte, din care lipsește imaginea feminină, dar imaginile par o de-construcție a planurilor din pelicula americană și o re-construcție a lor în versiunea dumneavoastră. Ați gândit-o astfel?*

—Într-adevăr, cadrul respectiv este o „parafrază” a imaginii cu cei doi îndrăgostiți de pe Titanic, doar că acolo sunt ambii, aici Mircea este singur. În filmul lui James Cameron,

protagoniștii stau cu mainile larg deschise, înaintând în imensitatea mării, pe când în filmul nostru, Mircea ridică mâinile imaginând o iluzie a zborului, mâinile lui însă rămân la jumătatea traiectoriei celor din Titanic, ceea ce vrea să însemne că el se duce într-o lume necunoscută, spre un orizont cu multe enigme, care denotă nesiguranță... Iar faptul că îl vedem în cadrul de final din spate, proiectat spre imensitatea mării, accentuează această stare și totodată arată că el o părăsește pe Nișka pentru totdeauna, iar aici trebuie să înțelegem că se desparte de tinerețe, trecând într-o fază mult mai responsabilă: cea a maturității.

Detaliul semnificant

—*Un alt element de racord intertextual cu pelicula americană poate fi restul de țigară pe care Mircea l-a strâns într-un plic, ca amintire a primei vizite a Nișkăi în mansardă și pe care îl scoate acum, pe punte, îl privește și-i soarbe parfumul, pentru a reînvia momentul amintirii. În filmul lui Cameron safirul supranumit „inima oceanului” este „detaliul semnificant cu rol de cod” din filmele expresioniste. Ați gândit astfel apropierea?*

—Am spus anterior că resturile de țigară le ia cu el pentru a păstra vie amintirea acelor ani. Pe unul din capetele de țigară vedem urme de ruj. Sunt urmele de ruj de pe buzele Nișkăi. Este desigur un „detaliu semnificant”, inspirat mai curând din filmul lui Vong Kar Wai, *In the mood for love*. În spatele acestor detalii se poate ascunde un întreg univers. În cazul nostru este vorba de universul tinereții. În filmul lui Vong Kar Wai ar fi vorba de o memorie emoțională. Safirul supranumit „inima oceanului” din *Titanic* reprezintă, de asemenea, acea iubire din tinerețe a lui Rose Dawson, dar în același timp și a tragediei prin care a trecut. În final, ea îl aruncă în ocean, aducând astfel un omagiu celui pe care l-a iubit și care s-a sacrificat pentru ea. Este, dacă vreți, o terapie cu ajutorul căreia eroina se eliberează de povara trecutului. Sunt chiar flatat că aceste detalii cu semnificațiile lor pot fi raportate valoric la filmul nostru.

Corpul actorului și costumul. Postmodernitatea costumelor

—*Există pasaje în film când pare că limbajul costumelor nu este unul coerent-defilarea costumelor „de epocă”, ilustrare a perioadei anilor '20, când se petrece acțiunea, este*

întreruptă de apariții vestimentare insolite. Rochiile Nonorei, de exemplu, în care fata își face apariția în mansarda lui Mircea, se pliază pe personalitatea voluntară a personajului, o reprezintă, dar stridența discursului vizual și coloristic se încadrează ca linie mai degrabă în „modernismul”/postmodernismul vestimentar al zilelor noastre. A fost gândit acest contrast, în acord cu personalitatea fetei, pentru a-i o sublinia?

—În anii douăzeci ai secolului trecut s-a resimțit o explozie de libertate în comportamentul femeilor, inclusiv la nivelul vestimentației. Ca și astăzi existau persoane care respectau cutumele epocii, dar existau de asemenea persoane, mai ales printre femei, care aveau tendința să ignore convențiile. Am căutat să subliniem aceste tendințe, adoptând o vestimentație specifică epocii, dar în același timp recurgând la anumite stilizări, atunci când acestea sunt motivate.

—*Care adaptări ale textelor lui Mircea Eliade vi se par reușite? Ce apreciați la ele?*

—Mi-e greu să vorbesc din punct de vedere critic despre filmele colegilor de breaslă. În orice caz am fost plăcut surprins să văd filmele (și nu spectacole televizate cum sunt ele calificate) lui Viorel Sergovici, *Domnișoara Cristina* și *Șarpele*. Este foarte bine creată atmosfera mistică prezentă și în scrierile lui Mircea Eliade. Nu m-au deranjat cadrele lungi, pentru că ele evidențiau starea de incertitudine a personajelor, de confuzie în fața necunoscutului. S-a lucrat foarte bine cu lumina, care ajută la crearea unei feerii în *Șarpele*. În ceea ce privește *La nuit Bengali* în regia lui Nicolas Klotz, surprinde mai ales prin contrastul la nivelul mentalităților dintre cele două civilizații: indiană și europeană. Nu m-aș încumeta să vorbesc aici despre adaptările pentru teatru și totuși mi-aș permite să spun că *La țigănci* în regia lui Alexander Hausvater merită toată atenția, mai ales că acest regizor optează de fiecare dată pentru formule artistice netradiționale. Iar despre *Tinerețe fără tinerețe* al lui Francis Ford Coppola aș spune că este un film despre cunoaștere. Avem încă foarte multe lucruri de aflat despre noi înșine.

—*Unde încadrați demersul dvs. regizoral, pe lista realizărilor cinematografice?*

—Este un film cu toate ingredientele necesare.

—*Ce alte texte semnate de Eliade v-ar tenta pentru a repeta demersul exersat cu Gaudeamus?*

—Aș face cu plăcere un film după romanul *Nuntă în cer*.

-*Vă mulțumesc!*

Martie-aprilie 2013.

Cristina Scarlat, fragment din teza de doctorat, *Transpunerea operei lui Mircea Eliade in alte limbaje ale artei*, coordonată de prof. univ. dr. Lăcrămioara Petrescu, susținută în 17 septembrie 2013 la Universitatea "Alexandru Ioan Cuza", Iași.

Cristina Scarlat a fost în paralel și doctorand la Universitatea Sorbonne din Paris, iar anul acesta va frecventa Sorbonne în calitate de cercetător postdoctoral.



Flavia Pintea: transpunere plastică, într-o imagine tripartită, a personajului Nișka, în trei ipostaze surprinse în film?