

Și lista echivocurilor nu s-a sfârșit. Și să se noteze că ele se desfășoară, toate, în scurtul răstimp al aceleiași scene. Maestrul, înainte de a se despărți de dușmanul și protejatul său, mai are o ultimă poftă, o ultimă curiozitate. Ar vrea să pipăie marfa, să pipăie pielea acestui june stupid, în pielea căruia el ar vrea, așa de tare, să fie. Cu sfială, îi întinde mâna. Cu acea sfială, cu acea ezitare pe care o avem când ne pregătim să mîngîiem pe cineva, să desmițăm un câțel drag. Dar Faust se răzgîndește. Sau, mai exact, renunță la acest echivoc, și alege altul. În loc de a palpa dobitocul, face un lucru și mai răcoritor, o minciună încă și mai sinceră: îi arde inamicului o palmă, însoțită de un zîmbet încântat. Își va cirpi rivalul, cu aerul părintelui iubitor, care trage o pedagogică pălmută copilului care n-a fost cuminte.

Și cu asta, scena s-a sfârșit. Și n-a durat mai mult de cinci minute. Și n-am numărat mai puțin de cinci echivocuri psihologice subtile, tulburătoare, cinci explozii de artă cinematografică. De cinci ori am avut dinaintea ochilor o conduită exterioară unică, purtînd două sensuri interioare sufletești, două sensuri nu numai diferite, ci furios antinomice. Cum spunea odinioară Delluc: „ça, c'est du cinéma". Și filmul acesta, făcut de vienezul, de genialul Willy Forst, păstrează, pe tot parcursul, aceeași densitate de invenție cinematografică. Da: „ça, c'est du cinéma", dar cu cele mai tipice mijloace ale teatrului.

Am zis cinci echivocuri? Iată și un al șaselea, cu care se termină piesa, și care e interesant pentru că ne reintroduce în film. După o lungă migrațiune în culisele scenei, reintrăm în cinema și în mijloacele sale proprii. Iată:

Grotehen e tare, tare necăjită. Bătrînul său prieten crede că această stare de supărări și nefericire convine planurilor lui. Și spune:

— Uite, deși nu mai sînt foarte tînăr, aș putea totuși... să te fac fericită. Aș vrea așa de tare să fac tot, absolut tot ce ți-ar face plăcere...!

Ce mai vorbă? O cerere în căsătorie în toată regula! Dar ea va lua asta drept prietenie pură și dezinteresată, drept o înduioșată dragoste a unui om bătrîn, pentru un biet copil. Și e mișcată. Și se repede la el, și-l sărută cu foc și recunoștință. După care o șterge. Tocmai se găseau în fața porții, adică ușii de la casa ei. Care ușă se deschide, o primește pe fată, și se închide la loc. Mi-čuța își culcă capul pe canatul interior al ușii și dă liber curs unui șiroi de lacrimi. În sfârșit, singură. Nimeni împrejur, ca să se mai jeneze să-și arate adîncă ei nefericire, adîncă ei disperare... De partea cealaltă a ușii, Dumnezeu, ilustrul sărbătorit, Maestrul, care luase sărutul fetei drept o foarte cuminte acceptare a tîrziului său amor și a generoasei sale cereri în căsătorie, stă acolo, încerenit și triumfător. Bombează torsul și sloboade o vajnică, zgomotoasă răsufflare, expectorată cu vitejie și șuierată prin văzduh, în direcția aceleiași porți cu două fețe...

MIRA IOSIF

Arșița din Africa

Cîteva însemnări despre filmul „Unchiul Vania”

Tristă, apăsătoare e casa unchiului Vania. Mișcarea lungă, lentă, a aparatului ne-o descoperă încăpere cu încăpere, locuință tăcută, pustie, așa cum va rămîne după plecarea Serebriakovilor, îngropîndu-i parcă de vii, într-un colț, pe Vania și pe Sonia — la fel cum va rămîne uitat Firs în conacul Livezii cu vișini. Casa este un personaj în filmul lui Andrei Mihailov Konciolovski. Dacă decoreul, după Jouvet, trebuie să fie un mare sentiment, aici el reprezintă esența unei stări: s-o numim zădărnice, irosire. Nici o scenă

nu se desfășoară în exterior, afară, în aer și lumină. Drama se consumă înăuntrul, se mistuie în vidul dintre pereții casei. Între pereții îmbăieși cu fotografii în rame vechi, între mobilele bătrînești, hîrbutite, simțim cum mocește o cumplită disperare și înțelegem că o altfel de viață, aici, nici n-ar fi fost cu putință! Podelele de lemn reșcat, ceruite, pe care le lustruiește dădaca în miezul unei zile cenușii, în timp ce în jur ceilalți discută probleme însemnate de familie, principii, se ceartă sau flecăresc... Pendula care bate alan-

dala, sunet iritant, bătaie aiurea care se suprapune pe frînturile de cuvinte ce se aud noaptea prin pereții subțiri din odaia profesorului... Ușa de lemn alb, scoroiț, care nu se închide bine și scîrțieie caraghios, enerwant, în discuția penibilă despre vînzarea moșiei... Totul înecat în lumina măloasă, cafenie, culoarea *sepia* a fotografiei. De puține ori, filmul devine ceea ce ne-am obișnuit să numim, „colorat”; de puține ori, dar cu un efect sonor, ca intrarea în orchestră a suflătorilor auzim rezonanța culorii: o frîntură de cer albastru limpezit după ploaie, rochia galbenă de dantelă a Elenei, haina albă lucioasă a lui Astrov, postavul verde al mesei de biliard, clipe ieșite din cotidian, „exceptionale”, ca totul să recadă mai adînc în brunul cleios al plictiselii, „al vieții searbede, prostesți, meschine, care năclăiește totul, otrăvind cu miasminele ei putrede”. Această culoare dominantă a filmului, e aidoma fotografiilor din generic. Fotografiile au un rol important în *Unchiul Vania*: vechi imagini din albumele familiilor de altădată, un noian de poze din Rusia imperială a anilor de secetă 1891—92 amestecînd de-a valma chipurile negustorilor, moșierilor, țarinei, mujicilor... Copiii scheletici, izbe, acareturi negustorești, și mai ales verste cafenii de pămînt mlăștinos, despădurit... Sînt fotografiile colecționate de Astrov pentru a-și demonstra teoria despre necesitatea pădurilor!



Păstrînd în mare măsură textul, fără interpolări, filmul ne descoperă surprinzătoarele valențe cinematografice ale piesei. Replicii, apart-e-uri, sînt transformate în imagini: Elena Andreevna, ingenunează plîngînd în fața Soniei, (exact cum își propune în text). Bucuria de o clipă a Soniei invadează albă ecranul. „Maman”, fumînd cu lăcomie, răsfoiește broșuri „francezești” și n-avem nevoie să mai auzim replica lui Vania: „...bătrîna mea gaită tot mai cîrpește despre emanciparea femeii. Cu un ochi se uită în fundul gropii, și cu celălalt caută în cărțile ei savante semnele unei vieți noi”. Tulburător e somnul lui Vania (aparatură ni-l surprinde de citeva ori) — un somn agitat, cu mișcări convulsive, un obraz transpirat, trezit brusc dintr-un coșmar; nopțile lui Vania sînt mai greu de suportat decît zilele.

Innokenti Smoktunovski are o privire greu de suportat. Nici Astrov nu rezistă acestor ochi, nicidecum Elena sau Serebriakov... E privirea celui care se știe condamnat pe viață, fără drept la recurs. Unchiul Vania e bolnav. Bolnav de rușine și neputință; demască impoztura lui Serebriakov, șoptindu-i acestuia la ureche adevărul; o disprețuiește pe Elena surprinsă sărutîndu-se cu Astrov, dar n-are curajul să-i reproșeze ni-

mic: e rușinat pentru scena ridicolă cu revolverul, pentru șterpelirea morfinei; îi e rușine de dulapurile cu cărțile prăfuite, de hîrtoagele pline cu socoteli despre puduri de brînză și kilograme de mazăre.

Bondarciuk este un Astrov „demitizat”. Ne-am obișnuit să vedem în rezonanța piesei, în chipeșul, talentatul și inteligentul doctor, doar pe cel care declară că „la om totul trebuie să fie frumos”... Bondarciuk este un Astrov „pierdut”, înecat în mlaștina vieții de provincie. Un om care la aproape 50 de ani arată bătrîn. Bubăit de băutură, grosolan, plictisit, animat o clipă la gîndul unei legături cu o femeie frumoasă, dar lipsit de energie ca s-o cucerească; un Astrov anti-patic, înrăit, un om deteriorat. Ultima lui replică, faimoasa, enigmatică frază despre arșița din Africa, e rostită în prim-plan: ceafa lui Bondarciuk acoperă ecranul și undeva în spate zărim conturul hărții. Imaginea Africii se încarcă de vraja și misterul „insulelor”, de tot exotismul și aventura vieții interzise acestor „bieți oameni”... Misterul replicii se dezleagă.

Sonia Irinei Kupenko are o frumusețe stranie. O voință înțelestată îi asprește trăsăturile, lăsînd din cînd în cînd loc liniștei, bucuriei... Atunci obrazul actriței se transfigurează, puritatea, fragilitatea o luminează. Bărbații sînt orbi și nu văd această transparență, această lumină, tînjind în plictiseala provinciei, după aerele pretențioase ale Elenei, femeie banală, urîtă în intimitatea ei (și aparatul necruțător ne-o descoperă). „aranjată”, cînd iese în lume. „Maman”, Irina Anisimova-Vulf, de o urîțenie fascinantă, cu expresia unei profesoare de balet ieșită la pensie, cu o veșnică țigară în gură și ochi aroganți, iscoditori, intră în rîndul personajelor de prim-plan.



Filmul e surprinzător prin finalul său. Sîntem departe de interpretările de clișeu optimiste, care confereau personajelor cehoviene sprijinul credinței în viitor, speranța în fericirea urmașilor, bucuria de a vedea „cerul plin de diamante”. Nici „o rază de lumină” nu pătrunde în „împărăția întunericului”! Precum spune Astrov, „nici o lumină nu licărește în depărtare”; o resemnare tristă și grea se așterne ca o lespede în fața Soniei și a lui Vania; el mișcă în neștire bilele abacului, ascultînd cu indiferență cuvintele exaltate, naive, ale Soniei despre fericirea, odihna și frumusețea „de dincolo de mormînt”. Aparatură se îndepărtează încet desprinzîndu-se, parecă, cu greu de această ultimă imagine. Și rămîi obsedat de privirea halucinantă, pustie, rugătoare, rușinată, a lui Innokenti Smoktunovski.

Andrei Mihalkov Komcialovski este un nume care trebuie reținut — pentru film, pentru teatru, pentru Cehov, pentru artă.