

RECENZII

ION CAZABAN, *Scenografia românească în secolul XX (Decorul)*, Fundația Culturală „Camil Petrescu” și Revista „Teatrul azi”, Ed. Cheiron, București, 2017

O cercetare de două decenii se află în spatele cărții lui Ion Cazaban, *Scenografia românească în secolul XX (Decorul)*, editată în seria „Eseuri, cronici, însemnări teatrale” a consistentei colecții patronate de Fundația Culturală „Camil Petrescu”, ca supliment al revistei „Teatrul Azi”, prin Editura Cheiron (2017). Glumind cu editoarea Florica Ichim, Ion Cazaban i-a spus la lansarea volumului că „de-acum nu mai scriu decât cărți de vizită!”. E adevărat că lucrarea sa despre arta scenografică românească e foarte cuprinzătoare, dar, pentru ca proiectul să fie complet, i-ar mai rămâne partea a doua, cea referitoare la costume. După cum îl cunoaștem, mai mult ca sigur o va scrie și pe aceasta, desăvârșindu-și contribuția exegetică. O așteptăm cu mare interes, căci peisajul livresc autohton e văduvit de lucrări de referință dedicate scenografiei¹. Ion Cazaban este unul dintre cei câțiva, puțini, care au studiat cu aplicațiune istoria domeniului, contribuind, de pildă, la capitolul consacrat României din *World Scenography 1990–2005*, scoasă de OISTAT (International Organisation of Scenographers, Theatre Architects and Technicians) sau semnând volumele *Dan Jitianu și bucuria comunicării* (2008), *Dan Nemțeanu și viziunea sa scenografică* (2011), acestea din urmă prin grija aceleiași Fundații Culturale „Camil Petrescu”, ca supliment al revistei „Teatrul azi”, prin Editura Cheiron.

Cele două decenii cât a trudit Ion Cazaban pentru cartea aceasta l-au purtat prin biblioteci, arhive, muzee, l-au întors în timp la spectacole vizionate și arhivate subiectiv în amintiri, sau obiectiv, în schițe și fotografii de spectacole. În ghidajul teoretic pe care ni-l oferă, Ion Cazaban a preferat perspectiva clasică, diacronică, aceea care prezintă nu doar o cronologie, ci și o logică evolutivă, strâns legată de dezvoltarea artelor în ansamblul lor, a celei plastice și a celei scenice în particular. Autorul a analizat tendințe și creatori tratându-le ca parte a imaginii scenice, iar rezolvările scenografice – ca intersecție creativă a intențiilor dramaturgice, de text, și a viziunii regizorale (de spectacol). Panorama scenografică a secolului trecut, așa cum e „pictată” de Ion Cazaban, reunește peisaje și portrete, „aspecte esențiale și elemente decisive în evoluția creației scenografice din teatrele noastre”, cum scrie autorul în prefața „Câteva explicații, probabil utile”. Fiecare nume de creator asupra căruia a zăbovit are atașat date biografice și artistice, e



¹ Din nefericire, istoricul de teatru Jean Cazaban s-a stins din viață pe 9 iulie 2018, la relativ scurtă vreme după ce ne-a parvenit această recenzie; nu ne rămâne decât speranța că alți cercetători îi vor continua munca (*n. red.*).

încadrat în epocă și așezat în curente aferente, e analizat cu finețe și expertiză. Balansul dintre tradiție și inovație e avut în vedere, fiecare creator fiind plasat în contextul său cultural, în paradigma inovativă caracteristică creației scenice. De la străinii care au dominat plastica noastră scenică în secolul al XIX-lea la primul arhitect-scenograf (Victor G. Stephănescu), la contribuțiile lui V.I. Popa, A.I. Maican, Ion Sava, Baronul Löwendal, Th. Kiriacoff și, mai aproape de noi, Liviu Ciulei, Dan Jitianu, Paul Bortnovski, Cîk Damian etc., evocarea pleiadei de artiști care au marcat ultimul veac este cvasi-exhaustivă. Fie ei pictori atrași de provocările tridimensionalității, arhitecți fascinați de spațiul teatral ori scenografi cu pregătire specifică.

Autorul nu a pierdut din vedere nici aportul luminii, cortinele, raporturile subtile dintre asimilarea modelelor apusene, din rațiuni de sincronie culturală, și nevoia estetică de inovație, legătura cauzală cu impunerea regizorului ca agent al înnoirii scenice. Paginile dintre coperte fac o lucrare densă în informații, în idei, o adevărată istorie a scenografiei românești dintr-un veac, în toate determinările ei fundamentale. Sunt observații de nuanță, care vin din partea unui foarte bun cunoscător al tainelor artei teatrale, care nu a examinat numai lucrarea scenografică în sine, ci a mers cu analiza până în straturile de sens, oprindu-se, de pildă, asupra raporturilor scenografice cu actorul. O relație de subtilitate, care se adaugă aceleia cu dramaturgul și regizorul. Un proiect de cursă lungă, *Scenografia românească în secolul XX (Decorul)* e o lucrare de referință, obligatorie pentru toți aceia care privesc profesionist către scenă.

OLTIȚA CÎNTEC

FLORICA ICHIM (editor), *Toca se povestește*, Fundația Camil Petrescu și Revista „Teatrul Azi”, Ed. Cheiron, București, vol. I–II, 2015–2016

Se întâmplă uneori ca valoarea umană a unui creator să se situeze la același nivel cu valoarea excepțională a operei sale artistice. Este fericitul caz al unui regizor care a stat mult, mult prea puțin pe această lume. Alexandru Tocilescu, „Toca” – cum îi spuneau prietenii și cum a rămas în istoria orală a teatrului românesc –, a trăit între 1946 și 2011. Îi datorăm incursiunile în viața și opera marelui artist doamnei Florica Ichim, cea care își dedică existența menținerii în viață a revistei *Teatrul azi* și colecției de cărți care apar ca suplimente ale acesteia (în realitate, veritabile monografii dedicate unor artiști de la noi și de pretutindeni).

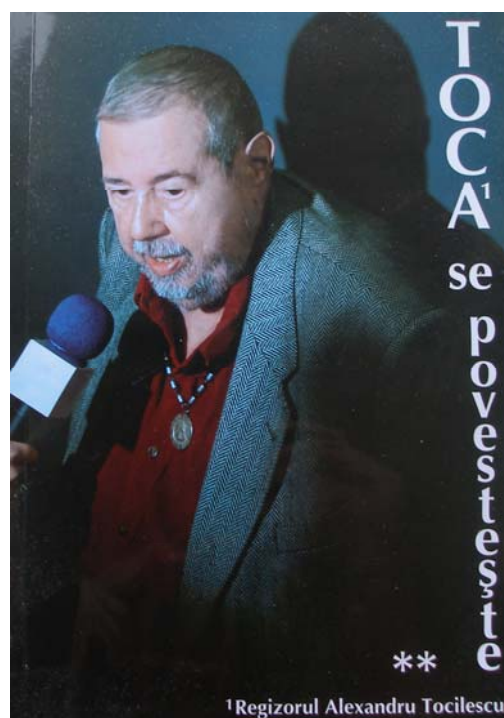
Două secvențe mari compun cele două volume. Prima secțiune este dedicată interviurilor, cea de-a doua fiind o solidă teatrografie comentată. Seria interviurilor culminează cu cel de peste 150 de pagini pe care neobosita editoare i l-a luat distinsului său partener de dialog. Când mă refer la distincția lui Alexandru Tocilescu, mă simt copleșit de forța dovedită în a spune adevărul, în primul rând despre sine însuși. Nu-și ascunde excesele bahice din tinerețe, studenția marcată de un număr uriaș de absențe (până la întâlnirea cu dascălul cu har care a fost și este David Esrig), nu-și camuflează orgoliile în false candori de pension. O anumită ingenuitate iese totuși la iveală, prin neaderența la cercurile de interese de ieri, de azi, dintotdeauna din teatrul românesc. Florica Ichim reușește, așa cum a făcut-o și în convorbirile cu Vlad Mugur și în cele cu Gábor Tompa, să creeze climatul camaraderesc în care se desfășoară dialogul.

Se regăsesc în cele două volume fragmente din laboratorul unor creații intrate de peste trei decenii în istoria spectacolelor emblematice pentru teatrul românesc: *Nevestele vesele din Windsor* de William Shakespeare (Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, 1978), *Haina cu două fețe* de Stanislav Stratiev (Teatrul Giulești, 1979), *Paradis de ocazie* de Tudor Popescu (Teatrul

Ion Vasilescu, 1979), *Concurs de frumusețe* de Tudor Popescu (Teatrul de Comedie, 1980), *Tartuffe* de Molière și *Cabala bigoșilor* de Mihail Bulgakov¹ (Teatrul Bulandra, 1982), spectacolul-coupé cu *Barbul Văcărescul*, *vânzătorul țării* de Iordache Golescu și *Occisio Gregorii*, atribuită lui Samuil Vulcan (Teatrul Bulandra, 1982), *Hamlet* de William Shakespeare (Teatrul Bulandra, 1982), *Antigona* de Sofocle (Teatrul Bulandra, 1993), *Faust* de Charles Gounod (Opera Națională din București, 1998), *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale (Teatrul Național din București, 1999), *Oblomov* după Ivan Gonțarov (Teatrul Bulandra, 2003), *Elisaveta Bam* de Daniil Harms (Teatrul Bulandra, 2006), *Eduard al III-lea* de William Shakespeare (Teatrul Național din București, 2008), *Casa Zoikăi* de Mihail Bulgakov (Teatrul de Comedie, 2009), *Sfârșit de partidă* de Samuel Beckett (Teatrul Metropolis, 2009). Să adăugăm aici că regizorul a fost fascinat încă din tinerețe de teatrul japonez, oferind publicului românesc prima reprezentare scenică a unei piese din dramaturgia niponă: *Amurgul unui cocor* de Junji Kinoshita, montată în 1976 pe scena piteșteană; mai târziu avea să realizeze un spectacol rafinat cu tragedia *Amanții însângerați* de Chikamatsu Monzaemon (Teatrul Național București, 2001).



Toca se povestește – coperta volumului I



Toca se povestește – coperta volumului II

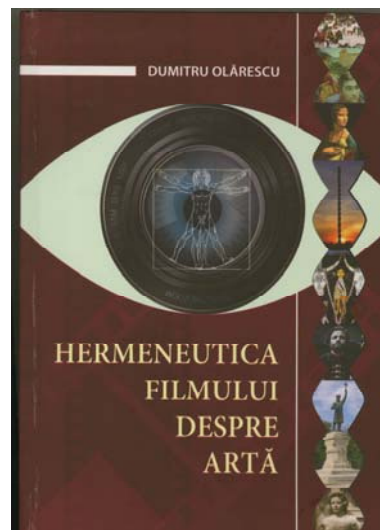
Sentimentul fundamental care rămâne după lectura celor două volume dedicate lui Toca este refuzul alunecării în derizoriu, chiar dacă cerul nu este întotdeauna senin. O adevărată, netrucată lecție de viață.

LUCIAN SINIGAGLIA

¹ Spectacolele au fost concepute sub forma unui diptic, chiar dacă – din cauza duratei lor – se jucau în seri diferite.

DUMITRU OLĂRESCU, *Hermeneutica filmului despre artă*, Ed. Epigraf, Chișinău, 2017, 352 pagini, 65 ilustrații alb-negru, filmografie selectivă

Este interesant că, în ultimii ani, studii mai ambițioase și mai ample dedicate cinematografului au apărut nu la noi, unde producția cinematografică înregistrează un reviriment notabil, ci în Republica Moldova, unde aproape nu se mai poate vorbi despre o producție locală. Am în vedere *Arta cinematografică din Republica Moldova*¹, o veritabilă istorie a filmului de dincolo de Prut, cu un material împărțit mai puțin cronologic, în trei părți, dedicate celor trei genuri fundamentale: filmul de ficțiune, documentarul și animația, cu trei autori care s-au dedicat (demult) câte unui gen: Ana-Maria Plămădeală, Dumitru Olărescu și Violeta Tipa. Cei trei sunt cercetători la Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Republicii Moldova, iar Dumitru Olărescu este șeful Secției de artă cinematografică și TV. Într-adevăr, cei trei sunt cunoscuți specialiștilor de la noi întrucât sunt autori ai mai multor cărți dedicate cinematografiei moldovenesti.



Dumitru Olărescu a mai publicat volumele *Filmul. Valențele poeticului* (2000), *Filmul la răspîntie de veacuri* (2009), *Dramă în stop-cadru* (2009, împreună cu Ana-Maria Plămădeală) și *Maria Cebotari între viață și film* (2010). În plus, Dumitru Olărescu, care a trecut în 2017 pragul vârstei de 70 de ani, a predat cursuri de cinema la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice și a realizat peste 60 de filme de lung și scurt metraj – în calitate de scenarist – de-a lungul a 40 de ani de activitate la Studioul „Moldova-Film” și Studioul de filme documentare „Viața”. Dintre filmele la care a colaborat cu regizorii Emil Loteanu, Vlad Ioviță, Gheorghe Vodă, Anatol Codru, Vlad Druc, Mircea Chistrugă, Ion Mija ș.a. trebuie amintite măcar *Casa noastră* (1978, regia Ion Mija), *Cheamă-i, Doamne, înapoi* (1989, regia Mircea Drug), *Sînt acuzați martorii* (1990, regia Anatol Codru), *Cel care sunt (Grigore Vieru)* (1996, regia Mircea Chistrugă), *Aici, departe (Dumitru Matcovschi)* (2002, regia Mircea Chistrugă) și *Aria* (2004, regia Mircea Drug).

Cel puțin ultimii 10 ani Dumitru Olărescu i-a dedicat studiului filmului de artă și despre artă. Principalul rezultat al acestor preocupări îl constituie volumul de față. Meritul său este cu atât mai mare cu cât sunt puține lucrări în lume dedicate filmului despre artă, iar la noi doar regizoarea Nina Behar a dedicat în 2009 un studiu acestui gen². Autorul pornește de la constatarea lui André Bazin, conform căruia „cinematograful nu vine să slujească sau să trădeze pictura, ci să-i adauge un fel de a fi”. Pentru a justifica introducerea acestui gen cinematografic al filmului despre artă, Olărescu recurge la teoreticieni și esești precum Roman Jakobson și Élie Faure, la regizori precum Serghei Eisenstein, dar mai ales la români precum Sorin Ilieșiu, Cristina Nichituș, Nina Behar și Laurențiu Damian sau la teoreticieni ai cinematografului, de la André Bazin la Gilles Lipovetsky și Jean Serroy. Justificarea perspectivei hermeneutice autorul o găsește la teoreticianul și istoricul de artă italian Carlo L. Raghianti (1910–1987). Acesta propunea „o specie nouă a filmului dedicat artelor – «critofilmul»”. Adică critica operelor de artă se efectuează prin intermediul limbajului cinematografic, care favorizează (prin mișcarea

¹ Ed. Grafema Libris, Chișinău, 2014.

² *Filmul despre artă, artă despre artă*, Ed. UNATC Press, București, 2009.

camerei de filmat, prin viteza de filmare ralenti, stop-cadru, unghiulație, iluminare ș.a.) o nouă modalitate de cercetare, o contribuție comprehensivă la hermeneutica artelor plastice”, după cum explică Olărescu (p. 23). Autorul citează și dintr-o altă abordare hermeneutică a artei românești, cea a lui Matei Stârcea-Crăciun, *Tratat de hermeneutică a sculpturii abstracte. Perspectiva endogenă*³.

Un capitol important al acestui studiu îl constituie „Prolegomene la o istorie a filmului dedicat artelor” în care autorul realizează un veritabil tur de forță, făcând o scurtă și concentrată istorie a filmului despre artă în lume și la noi, utilizând criteriile mai ales estetice. Principalele filme care aparțin acestui gen sunt, în ordine cronologică: *Pictorii noștri* (1926, regia Gaston Schoukens, 1926), *Antichități egiptene de la Luvru* (1927, regia Henri Membré), *Mont Saint-Michel* (1936, regia Maurice Cloche), *Priviri asupra Belgiei* (1936, regia Henri Storck), *Rubens și epoca sa* (1938, regia René Huyghe), *Povestiri despre o frescă* (1938) și *Paradisul terestru* (1940), în regia lui Luciano Emer, *Matisse* (1949, regia François Campaux), *Guernica* (1950, regia Robert Hessens și Alain Resnais), *Femeile din Luvru* (1951, regia Pierre Kast), *Casa cu imagini* (1955, regia Jean Grémillon), *Misterul Picasso* (1957, regia Henri-Georges Clouzot).

Urmează o listă de filme de artă românești, dintre care unele sunt comentate sintetic: *Teatrul comunal Brăila* (1923, regia Eftimie Vasilescu), *Bucovina, țara mănăstirilor* (1937, regia Robert Alexandre, Aimée Gorce și Mihail Pușcariu), *Țara Moșilor* (1938, regia Paul Călinescu), *Castelul Peleş* (1941, regia Ion I. Cantacuzino), apoi, începând cu 1966, filme despre Brâncuși precum *Brâncuși la Târgu Jiu* al regizorului Erich Nussbaum și *Pași spre Brâncuși*, semnat de regizorul Adrian Petringenaru, *Cântecele Renașterii* (1969) – filmul despre corul Madrigal pentru care Mirel Ilieșiu obține Palme d’Or pentru cel mai bun film de scurtmetraj la Cannes. De fapt, autorul menționează mai mulți regizori care și-au dedicat cea mai mare parte a carierei filmelor despre artă: Nina Behar, cu filme precum *Luchian* (1958), *Arta monumentală* (1965), *Măinile pictorului* (1967), Ion Bostan cu *Pictorul Nicolae Grigorescu* (1955), *Theodor Aman* (1956), *Uciderea pruncilor* (1958), *Livenii lui Enescu* (1958) și *Mărturii despre Enescu* (1960), Erich Nussbaum cu *Ciucurencu* (1964), *Grigorescu* (1975) sau Titus Meszaros cu *Theodor Aman* (1978) și *În pădurea cea stufoasă* (1973) etc.

Dumitru Olărescu abordează filmul de artă deopotrivă din perspectivă estetică, intertextuală (referitoare mai ales la montaj!) și sociologică, apelând ori de câte ori este nevoie și la „re-interpretări estetice ale interpretărilor” sau punând în discuție paradigma interculturală, dar și una bazată pe „premize hermeneutice” în care preia ideile ale John Hancock⁴ și Paul Ricoeur⁵. Corpul lucrării este îmbogățit mai ales de interpretări ale unor filme despre artă moldovenești, inclusiv proprii, precum *Aria*, filmul dedicat mării cântărețe de operă Maria Cebotari.

MARIAN ȚUȚUI

ANA-MARIA PLĂMĂDEALĂ, *Emil Loteanu: splendoarea și prăbușirea visului romantic*, Ed. Epigraf, Chișinău, 2017, 222 pagini

Așa cum am mai scris recent, în Republica Moldova au apărut în ultimii ani studii dedicate cinematografului mai ambițioase și mai ample decât la noi. Ele se datorează colegilor de la Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Republicii Moldova.

³ Ed. Brâncuși, Târgu-Jiu, Ed. Institutului Cultural Român, București, 2016.

⁴ A se vedea *Hermeneutica radicală și opera de artă*, Ed. Paideia, Iași, 2001.

⁵ A se vedea *Eseuri de hermeneutică*, Humanitas, București, 1995.

Ana-Maria Plămădeală este cunoscută inclusiv în România ca unul dintre cei mai importanți istorici și critici de cinema ai Moldovei. Poate nu este lipsit de semnificație un detaliu biografic: este nepoata lui Grigore Plămădeală, primar al Orheiului în anii '30, deputat liberal în Parlamentul României și deportat în Siberia în primele zile ale invaziei sovietice. Pe lângă cele peste 150 de articole și cronici cinematografice, Ana-Maria Plămădeală este și autoarea câtorva cărți fundamentale ale cinematografeii basarabene: *Film, folclor și literatură* (1985), *Mitul și filmul* (2001), *Dramă în stop-cadru* (2009, coautor Dumitru Olărescu) și *Arta cinematografică din Republica Moldova* (2014, coautori Dumitru Olărescu și Violeta Tîpa).

Recent, a văzut lumina tiparului un alt volum, dedicat celui mai important regizor de dincolo de Prut, Emil Loteanu (1936-2003). De la început frapează în textul cărții Anei-Maria Plămădeală tonul superlativ („maestrul” la p. 13 *et passim*, „capodopera lui Emil Loteanu și Eugen Doga în muzica de film – valsul din *Dulcea și tandra mea fiară*, realizat în 1978 la Studioul Mosfilm după povestirea lui A.P. Cehov «O dramă la vânătoare»”, la p. 200, sau „personalitatea creativă a lui Emil Loteanu este implantată exhaustiv în arhetipul mito-poetic al culturii românești”, la p. 217) cu care evocă personalitatea celui mai mare regizor moldovean, la noi din păcate puțin cunoscut, practic doar pentru filmul *Șatra* (1976). Ea mărturisește cu candoare că „Emil Loteanu a fost prima întruchipare a acelui model uman care îmi va trezi admirația pentru toată viața prin ambiția temerară de a rivaliza cu Demiurgul” (p. 9). Într-adevăr, dincoace de Prut criticii au utilizat rareori cuvinte precum „capodoperă” sau „geniu” referitor la filme românești și nici măcar o dată pentru cineaști precum Iliu, Gopo, Ciulei, Pița, Pintilie sau Cristian Mungiu. Să fie vorba despre o anume sobrietate și parcimonie sau este vorba de faptul că doar Ana-Maria Plămădeală a fost în stare (sau a avut norocul) să pună pe hârtie povestea cineastului care a fascinat-o de la început? Evident, nu avem de-a face cu o carte precum *Ultima vară a tinereții* (2009)¹, o evocare subiectivă a lui Mircea Veroiu de către Silvia Kerim, ci mai degrabă de o carte precum *Gopo* (1996)² de Dana Duma, un studiu documentat al unui specialist și al unei persoane care l-a cunoscut pe marele cineast. Sau, după cum îmi mărturisea cu modestie autoarea, „acest studiu se vrea o psihobiografie, eliberată de stereotipurile filmologice și rigorile strict academice”. Să menționăm că autoarea îl evocă în termeni elogioși (meritați) și pe compozitorul Eugeniu Doga, colaborator constant al lui Loteanu.

Prima parte a cărții, numită „Filmul ca împlinire a visului” este o biografie foarte sobră, comentată savant, care conține patru capitole ale căror titluri fac referiri la mituri: al eternei revoluții, al eternei reînțoarceri, al creației anonime, al eternei libertăți și al eterenului feminin, al geniului. Miturile fac referiri deopotrivă la filme (*Așteptați-ne în zori* la mitul eternei revoluții, *Poienile roșii* la mitul eternei reînțoarceri și la „reverberațiile sufletului pastoral” etc.), dar și la episoade din viața regizorului. Aflăm aici despre un episod – aproape neverosimil azi – din biografia marelui cineast, episod care i-a marcat definitiv viața. În 1952, la patru ani după moartea tatălui, dintr-un elan adolescentin, Emil Loteanu decide să părăsească România și să se stabilească în URSS, întorcându-se în Basarabia, pe care o părăsise la vârsta de opt ani, în 1944, când familia s-a refugiat la Rădăuți. Ana-Maria Plămădeală comentează aforistic: „Reușita ce-i este hărăzită în 1952, la numai 16 ani, are totuși un gust amar, tânărul nemaigăsind în actuala RSSM [*Republica Socialistă Sovietică Moldovenească, n.n., M.Ț.*] nici Basarabia de altădată, nici visata copilărie. Totuși, tânărul Emil, care s-a trezit absolut singur într-o țară necunoscută de el, a reușit prin entuziasmul imuabil al vârstei să recupereze, refulându-l, statutul său de orfan prin înrolarea în activitatea palpitantă la făurirea ziarului *Tinerimea Moldovei...*” (p. 211–212)³.

¹ Ed. Carminis, București, 2009.

² Ed. Meridiane, București, 1996.

³ Fratele său, Marcel Loteanu, născut în 1941 tot la Clocușna, în Basarabia, trăiește în România. El a avut o carieră tot în cinema, ca director de producție la filme precum *Dincolo de nisipuri*, *Hyperion*, *Frații Jderi*, *Croaziera*

Ana-Maria Plămădeală utilizează pentru lucrarea dedicată lui Emil Loteanu subtitlul „Splendoarea și prăbușirea visului romantic”, ca și o mulțime de alte sintagme referitoare la romantism și geniul romantic. Surprinzător, acești termeni i se potrivesc lui Loteanu, iar pe de altă parte evocă convingător anii '60: „Oricât ar fi de paradoxal, filmologii sovietici, apreciind originalitatea discursurilor filmice ale lui S. Paradjanov, T. Abuladze, E. Loteanu, treceau sub tăcere apartenența lor la virtuțile și mesajele unei anumite orientări artistice [*renașterea etnică*, vezi p. 23; *n.n.*, *M.Ț.*]. Indubitabil, avem de a face cu binecunoscuta denigrare a tuturor «ismelor» *in corpore*, operată de ideologia sovietică. În cadrul realismului socialist era acceptată doar formula romantismului revoluționar, cea care, fiind axată pe patosul colectivist, a însemnat de fapt o denaturare a ideii de fond a curentului ce promova prioritatea imuabilă a subiectivității individuale. Obsesiile evazioniste, precum și spiritul melancolic, mistic, indispensabil gândirii și simțirii romantice n-aveau cum să nu fie profund ostile optimismului de bravadă al artei sovietice” (p. 24).

Biografia nu ocolește nici „fațeta donjuaniană” a marelui regizor, tratată într-un capitol intitulat „Mitul eternei libertăți și al eternului feminin”, în care autoarea utilizează, ca de obicei, o exprimare sobră cu aluzii freudiene. Loteanu „se îndrăgostea mai mereu de actrițele care interpretau în filmele sale rolurile eroinelor titulare. De fapt, el nu se amorea de Svetlana Toma, Maria Sagaidac, Olga Câmpeanu, Galina Belyaeva, ci de personajele cinematografice întruchipate de ele, deci de propriile sale creații” (p. 20).

A doua parte a cărții, „Filmul ca fenomen al metacreației”, constituie evident mai ales un corpus de analize ale filmelor lui Loteanu, dar nu numai al acestora, ci și al poeziilor sale, în care autoarea descoperă muguri ai marilor realizări de mai târziu.

Trebuie adresate mulțumiri și Editurii Epigraf și lui Anatol Tomoianu pentru o elegantă concepție grafică, din care se disting watermark-urile inspirate de unduirile peliculei. Singurul regret este că cele 47 de ilustrații sunt alb/negru și la mici dimensiuni.

MARIAN ȚUȚUI

și altele. Vezi Bujor T. Rîpeanu, *Cinematografiștii 2345 cineaști, actori, critici și istorici de film și alte persoane și personalități care au avut de-a face cu cinematograful din România sau care sunt originare de pe aceste meleaguri*, Ed. Meronia, București, 2013, p. 310.

