

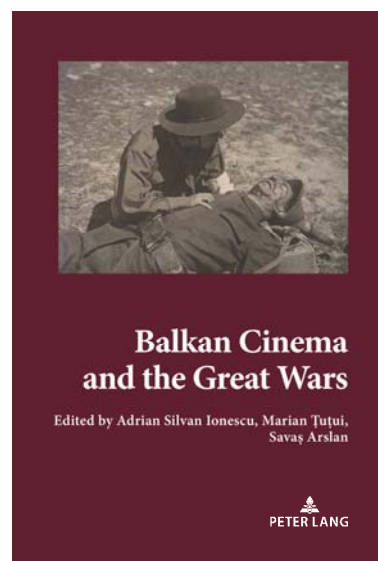
## RECENZII

ADRIAN-SILVAN IONESCU, MARIAN ȚUȚUI, SAVAȘ ARSLAN (editori), *Balkan Cinema and the Great Wars: Our Story*, Peter Lang, Berlin, 2020, 282 p.

Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” din București a găzduit în anul 2018 a treia conferință balcanică de cinema, dedicată comemorării Primului Război Mondial. Această comemorare a fost însă mai degrabă un pretext pentru a analiza și descrie o gamă bogată de perspective furnizate de imaginile cinematografice ale războiului, de la războaiele balcanice la războaiele care au dus la destrămarea fostei Iugoslavii. Formularea din titlul conferinței “The Great War(s): Our Story” este ambivalentă, căci se referă la filmele balcanice despre război, prea puțin cunoscute internațional cu excepția celor iugoslave cu partizani, deși Liviu Ciulei a obținut un premiu pentru regie la Cannes în 1965 pentru *Pădurea spânzuraților*, dar și la perspectivele contrarii ale filmelor realizate în țările balcanice, aflate în tabere opuse în timpul marilor conflagrații.

Apărut în urma acestei conferințe internaționale, volumul colectiv *Balkan Cinema and the Great Wars: Our Story* (Peter Lang, 2020) reprezintă o radiografie a filmelor din spațiul balcanic care au ca punct comun cele două conflagrații mondiale din prima parte a secolului XX. Această colecție de studii reunește perspective cinematografice, istorice, sociologice și culturale, propunând o abordare transnațională și transdisciplinară, necesară pentru a crea o complexă imagine de ansamblu a cinematografului balcanic.

Coordonată de Adrian-Silvan Ionescu, Marian Țuțui și Savaș Arslan, cartea este o încercare de a aduce în prim-plan creația filmică dintr-un spațiu geografic și cultural care, odată ce nu mai e privit dintr-o perspectivă orientalistă, scoate la iveală nu doar filme mai puțin cunoscute, ci și figuri importante care și-au pus amprenta asupra cinematografiilor naționale. Prin intermediul lucrărilor despre cele două războaie mondiale, putem avea acces la o istorie a cinematografului timpuriu care trece din sfera națională la una regională, cea balcanică, dar și la cea transnațională. Suntem obișnuiți să cunoaștem începuturile cinematografului dintr-o perspectivă americano-vest-eurocentrică, în timp ce informațiile legate de spațiile est-europene fie nu sunt în circulație, fie nu trec decât rareori dincolo de granițele naționale. De asemenea, regăsim în volum studii de caz ale unor filme mai puțin cunoscute, cu precădere românești, dintre care unele au fost realizate în perioada comunistă și considerate pelicule de propagandă, fără vreun merit artistic real. Cu toate acestea, ele servesc cercetătorilor ca punct de pornire pentru a investiga felul în care se reconfigurează anumite figuri istorice sau în care sunt



reconstituite – mai mult sau mai puțin fidel – mentalitățile, moravurile și chiar vestimentația din epoci apuse. Dincolo de calitatea artistică a filmelor, este important de reținut că ele sunt o mărturie a unui mod de a privi istoria, de a face cinema la momentul respectiv, de a ilustra viziuni ale prezentului de atunci asupra trecutului.

Volumul este împărțit în trei secțiuni. Primele două conțin analize ale filmelor realizate în timpul sau despre cele două războaie mondiale, iar cea de-a treia secțiune, mai generală, conține și exemple din cinematograful contemporan, legate în principal de imaginea spațiului balcanic, atât una locală, cât și una internațională. Se remarcă diversitatea textelor, de la studii de caz la prezentări generale ale unor contexte istorice în care elementele cinematografice și-au făcut simțite prezența sau până la comentarea modului în care cinematograful balcanic este vizibil în festivalurile de film ori în presă. Studiile de caz se concentrează asupra filmului românesc, iugoslav, bulgar, grecesc și turcesc, dar și asupra creării de relații cu industriile cinematografice din vestul Europei, determinate de contextul alianțelor sau de prezența acestora pe teritorii vecine.

Prima parte a volumului, dedicată cinematografiei balcanice din perioada Primului Război Mondial, se deschide cu lucrarea lui Dominique Nasta, una dintre cele două *keynote speakers* ale conferinței. Studiul său – “A Common Grounds among the Trenches? European Melodramas around WWI and Their Impact on Balkan Film Style” – a avut ca obiect producția de melodrame din spațiul vestic și cel balcanic realizate în preajma Primului Război Mondial. Profesoara de la Université Libre de Bruxelles relevă elementele pe care aceste producții le au în comun, de la teme până la note stilistice, ele fiind turnate într-o perioadă în care elemente precum cadrele statice și teatralitatea specifică începuturilor cinematografului se combină cu filmările în locație și cu folosirea actorilor neprofesioniști.

Cea de-a doua *keynote speaker*, Nevena Daković, cu lucrarea “Transmedia Storytelling of the Great War”, abordează modul în care se creează imaginea Primului Război Mondial prin intermediul literaturii, filmului și teatrului. Figura centrală a analizei este Stanislav Krakov, supranumit „un Hemingway sârb” datorită, între altele, elementelor cinematografice, cum ar fi montajul, pe care le conțin romanele lui. În plan tematic, romanele și excelentul său film *Golgota Srbije/Calvarul Serbiei*, un documentar cu elemente de ficțiune (1930–1940), nu doar au contribuit la transformarea mitului legat de sacrificiu și au condus la reconfigurarea identității sârbești, dar au constituit un model pentru multe producții artistice ulterioare.

Practic, odată cu Primul Război Mondial și-a făcut prezența pe front și cinematograful, așa cum arată Petăr Kărdžilov (“Cinematographic Activity on the Romanian Territory of Dobruja during the Presence of the Bulgarian Troops at the Time of WWI”), evocând activitatea cinematografică desășurată de către armata bulgară pe teritoriul României, inclusiv jurnalele de actualități realizate aici. Acestea aveau un scop propagandistic, fiind menite să ridice moralul soldaților, dar stau și mărturie unor evenimente importante, cum ar fi filmarea soldaților români capturați sau procesiunea funerară a reginei Sofia. Comunicarea lui Petăr Kărdžilov, cercetător specializat în istoria cinematografului bulgar timpuriu, ilustrează utilitatea unor asemenea conferințe, cu ofertă tematică generoasă și desfășurându-se în engleză, *lingua franca* a contemporaneității: informații altfel greu accesibile pot fi transmise cercetătorilor interesați.

În comunicarea sa („Verbal Information vs. Iconic Information in *Duty and Sacrifice*”), Adrian Leonte abordează cinematograful românesc, aducând în discuție producția *Datorie și sacrificiu* (1925), în regia lui Ion Șahighian, și analizând felul în care inserțiile completează imaginea. Astfel, putem constata că – fiind vorba despre o poveste în care spectatorul este deja familiarizat cu evenimentele bazate pe realitatea războiului – filmul și personajele devin mai

degrabă niște simboluri. Se mai remarcă lucrarea dedicată diverselor reprezentări ale Ecaterinei Teodoroiu (Mihaela Grancea și Olga Grădinaru: “Ecaterina Teodoroiu’s Mythologization in Romanian Films”), care, pornind cronologic de la prima producție din anii ’30 și până la filmul lui Sergiu Nicolaescu din anii ’90, analizează cum a fost construită imaginea eroinei în funcție de epocă și de conjunctură. Pentru cele două autoare, filmul lui Dinu Cocea din 1978 constituie cea mai bună reprezentare, dat fiind faptul că realizează un echilibru între aspectul eroic și cel tragic, pe când, în celelalte filme, Ecaterina Teodoroiu este când eroina virgină, când androgină, când feminină, iar personalitatea ei este redusă la manifestări ale patriotismului.

Lucrarea istoricului și criticului de film Dinu-Ioan Nicula (“WWI in Romanian Literary Screen Adaptations”) analizează adaptările literare românești care au ca tematică principală Primul Război Mondial. Pentru acesta, singurele filme durabile estetic sunt *Pădurea Spânzuraților* (Liviu Ciulei, 1965), de altfel o operă de referință în istoria filmului românesc, *Întunecare* (Alexandru Tatos, 1985) și *Prin cenușa imperiului* (Andrei Blaier, 1976). În demersul său, pe lângă considerațiile proprii, autorul utilizează și articolele apărute în revista *Cinema* în perioada comunistă. De asemenea dedicat adaptărilor cinematografice este articolul Roxanei Cuciumeanu – “The Sweepings of Bucharest, Wretches Picked Up Off the Streets and Cafés’: Framing of Wartime Experience in *Through the Ashes of the Empire* (Andrei Blaier, 1976)” – care analizează filmul *Prin cenușa imperiului* dintr-o perspectivă cultural-sociologică, pentru a observa felul în care războiul este perceput la nivel individual. Personajele nu sunt nici soldați, nici eroi, filmul distanțându-se astfel de un discurs tipic de război. Prin demersul său, Roxana Cuciumeanu aduce în atenție un film subestimat din cauza faptului că Andrei Blaier este un regizor considerat în general conformist, dar a cărui filmografie ar merita o analiză substanțială, *Prin cenușa imperiului* nefiind singurul său film de referință.

În secțiunea dedicată celui de-al Doilea Război Mondial, Rosen Spasov analizează, în lucrarea „Specialized Wartime Publications for Cinema in Bulgaria (1941–1944)”, conținutul a două reviste de film din Bulgaria, *Film* și *Byalo i cherno* [Alb și negru]. La vremea aceea Bulgaria era un aliat al Germaniei și Italiei, astfel încât caracterul propagandistic al revistelor era vizibil. Din perspectiva efectelor cauzate de schimbarea de regim, dar și a propagandei, cercetătoarea Manuela Cernat (“Romania on the 1941-1944 Eastern Battlefield”) scrie despre două filme realizate în timpul războiului, coproducții cu Italia: *Odesa in fiamme/Cătușe roșii* și *Squadriglia Bianca/Escadrila albă*. Ambele pelicule au dispărut odată cu venirea regimului comunist, în încercarea de a șterge „rușinea” participării României pe frontul sovietic; totuși, prima a putut fi regăsită în arhivele Institutului Luce din Roma după 1990. Ca urmare, implicarea României în război a ajuns să fie reprezentată dintr-un singur unghi, ca aliată a Uniunii Sovietice începând cu august 1944. Tot referitor la contextul cinematografic din timpul războiului scrie Victoria Baltag (“The Nostradamus of Cinema: Benjamin Fondane and the Poetics of Films”), a cărei lucrare face parte dintr-o cercetare extinsă cu privire la practicile cinematografice din perioada interbelică, influențate de avangardă. Cercetătoarea abordează textele și filmele lui Benjamin Fondane, român stabilit la Paris, ale cărui viziuni cinematografice sunt considerate de către Victoria Baltag avangardiste, datorită scrierilor sale cu privire la cinematograful color sau cinematograful 3D încă din 1933. Fondane a militat pentru o artă a filmului în care, prin intermediul montajului, imaginea și sunetul puteau crea noi sensuri, în lipsa unui dialog. Cu o analiză dedicată tot unor filme autohtone (“Metaphors of War in Romanian Animation Films”), Dana Duma, recunoscută specialistă în animația românească, discută filme de desene animate realizate de trei regizori, Ion Popescu Gopo, Ion Truică și Radu Igazsag. Cadrul conceptual pe care îl propune pornește de la dublul sens al animației, prin care

metaforele vizuale sunt folosite de artiști pentru a transmite un mesaj pacifist în perioada Războiului Rece. Lucrarea Danei Duma se concentrează în mare parte pe desenele animate ale lui Gopo și seria acestuia construită în jurul personajului „Omulețul”.

Vesi Vuković (“Treacherous Women: Representation of Female Characters as Traitors of the Nation in Partisan-themed Yugoslav New Films”) întreprinde o analiză pertinentă cu privire la reprezentările femeilor în filmele cu partizani iugoslave, făcând o comparație între filmele *mainstream* și cele din Noul Val Iugoslav. În filmele pentru publicul larg, personajul feminin era lipsit de sexualitate, dar cu caracter puternic, care lupta mânat de sentimente patriotice. De cealaltă parte, femeile sunt reprezentate ca trădătoare, care au avut relații cu inamicul și care s-au folosit de sexualitatea lor. Pornind de la o perspectivă feministă și folosind în principal conceptul de „male gaze”, așa cum a fost definit de Laura Mulvey, doctoranda bosniacă încearcă să demonstreze că reprezentările femeilor din filmele cu partizani nu reflectă doar trecutul și realitatea din timpul războiului, ci și prezentul și valorile sale.

Ce-a de-a treia parte a volumului, intitulată „Balkan Perspectives”, reunește texte care aduc în centrul atenției o perspectivă transnațională, contemporană, cu studii de caz care se concentrează fie pe analiza unor filme, fie merg în altă zonă, legată de industrie și presă. Înscriindu-se în a doua categorie, textul lui Savaş Arslan (“Early Balkan Cinema according to the French *Ciné-Journal*”) și cel al lui Mihai Fulger („Balkan Cinema Ritrovato”) prezintă perspectiva occidentală asupra cinematografului balcanic și efectele acesteia. Arslan aduce în atenție practicile transnaționale timpurii din spațiul balcanic și din zonele învecinate, în special din Turcia, când țara devine zonă de interes pentru cancelariile vest-europene. Cercetătorul analizează articolele din revista *Ciné-Journal*, care, pe lângă perspectiva orientalistă asupra regiunii balcanice, a promovat-o „uneori ca piață secundară (*pentru industria cinematografică, n.n., M.P.*), iar alteori ca locație pentru filmări” (p. 163). În studiul său, Mihai Fulger menționează că, în cadrul festivalului „Il Cinema Ritrovato” de la Bologna, care desfășoară anual din 1986 încoace, s-au proiectat în total doar 9 lungmetraje și 6 scurtmetraje din spațiul balcanic. Criticul de film scoate în evidență discrepanța care apare în privința filmelor selectate, menționând că, din spațiul Europei Centrale și de Est, exemplele sunt multiple, pe când cinematograful balcanic ajunge să fie reprezentat doar prin operele unor regizori deja cunoscuți la nivel internațional, cum ar fi Emir Kusturica, Dušan Makavejev, Theo Angelopoulos sau Lucian Pintilie. Fulger oferă ca soluție o colaborare între arhivele de filme din spațiul balcanic pentru o promovare sistematică a cinematografului din regiune.

Într-o tematică similară cu cea abordată de Vesi Vuković, Boris Petrović (“Usage of Mythical Narrative in the Framing of *Our Side versus Theirs*”) propune o înțelegere a filmelor post-iugoslave prin grila filmelor cu partizani, în care se creează o narațiune ce scoate la iveală felul în care este reprezentată fiecare tabără angrenată în conflict, *a noastră și a celorlalți*. Aceste poziții se transformă în mituri naționaliste, iar demersul lui Boris Petrović, dezvoltat de altfel în lucrarea sa de doctorat, constă în a demonta construcția acestor narațiuni, dar și impactul pe care îl au filmele de război asupra naționalismului post-iugoslav.

Despre lipsa de acuratețe istorică scrie istoricul de artă Adrian-Silvan Ionescu în “The Uniform as Key Element for War Movies: A Critical Approach”. Pornind de la filmul *Independența României* (1912) și ajungând la producțiile lui Sergiu Nicolaescu despre armata română, cercetătorul analizează uniformele folosite în filme comparându-le cu fotografiile realizate în epocă, pentru a scoate în evidență multe și diverse erori. Cercetătorul argumentează că acuratețea este necesară în filmele istorice, nu numai pentru a obține iluzia realității, ci și pentru că asemenea filme au un scop educativ care nu poate fi ignorat.

O practică transnațională în cinematograful balcanic se poate depista în analiza pe care o face Alex Forbes filmului bulgar *Osădeni duși/Suflete osândite* (regia Vălo Radev, 1975), despre războiul civil din Spania (“*Doomed Souls and the ‘War that Won’t Die’*”). Filmul – ecranizare a unui roman de Dimităr Dimov din 1945 – reprezintă o perspectivă est-europeană a fascismului din anii ’30, dar și o producție socialistă transnațională datorită distribuției (actorii din rolurile principale sunt din Polonia, respectiv Ungaria), și singurul film cu acest subiect realizat în blocul comunist. Demersul lui Forbes este de a oferi argumentele necesare pentru ca un astfel de film să intre în canonul cinematografic. Deși subiectul este unul local, arată el, conflictul filmului prezintă lupta pentru justiție socială și pentru eliberarea de structurile unei puteri care se autoperpetuează, circumscriind astfel semnificații de rezonanță universală.

Marian Țuțui („Seven Aussie Films about the Balkans”) scrie despre diferitele reprezentări ale balcanicilor în filmul australian, identificând patru perspective. Este vorba despre emigrarea din spațiul balcanic din cauza situației politice și a războaielor; pe de altă parte, și Balcanii (mai ales Grecia) pot deveni un loc de refugiu, din rațiuni similare. Cea de-a treia perspectivă o reprezintă filmele despre campania militară din Gallipoli împotriva Imperiului Otoman în Primul Război Mondial, filmul lui Peter Weir, *Gallipoli* (1981), fiind și una dintre cele mai cunoscute pelicule australiene. Ca o extensie la această tematică, se reconfigurează cea contemporană, aparent corectă din punct de vedere politic, concentrată pe relațiile turco-australiene.

Betul Balaban (“Comedy, Safest Way Out: Greekness and the Primordial Other, Turks in Nikos Perakis’ *Loafing and Camouflage: Sirens in the Aegean*”) analizează o comedie grecească unde apar stereotipuri legate de identitatea turcă și greacă; este un subiect pe care autoarea îl abordează, în calitate de doctorandă, și în cercetarea sa cu privire la reprezentările identității naționale. Teza pe care o propune Betul Balaban este felul în care filmul de gen, în acest caz comedia, poate atinge subiecte cu tentă politică, precum relațiile turco-grecești. Pe lângă perspectiva comparatistă, ultima parte a lucrării se concentrează asupra reprezentării femeilor prin prisma conceptului de „male gaze” și asupra rolului pe care îl au în construcția identității naționale.

Mircea Valeriu Deaca (“The Culture of Violence in the New Romanian Cinema: the Influence of Michael Haneke Aesthetics”) scrie despre influența lui Michael Haneke asupra filmelor Noului Cinema Românesc (NCR). El analizează modul în care aceste filme „vorbesc” despre realități sociale și culturale particulare, dar și – la nivel simbolic – „despre condiția umană” (p. 241). Pentru Deaca, un cinematograful minimalist din punct de vedere estetic, precum NCR, dar care are și un caracter moralist, reprezintă de fapt un proiect eșuat. Argumentul constă în faptul că alegerile stilistice ale regizorilor au îndepărtat publicul autohton, fiindcă acesta nu se poate implica emoțional.

Studiul Iuliei Voicu (“Ghosts of the War in Found Footage Cinema”) aduce în atenție lucrările lui Yervant Gianikian și Angela Ricci, care au lucrat cu fragmente de tip *found footage* din anii ’20, ’30, ’40 filmate în spațiul balcanic. Intervenția asupra materialelor de arhivă are ca scop crearea unei legături între trecut și prezent și scoaterea în evidență a unor lucruri care pot părea nesemnificative. Folosind filme realizate în timpul războiului și intervenind asupra lor, se creează un produs artistic prin care spectatorul poate reflecta asupra evenimentelor prezentate, accentuate prin intermediul modificărilor stilistice aduse de către artiști.

Despre abordări contemporane ale trecutului istoric scrie Elena Dulgheru în “Desemantizations of National History in Romanian Cinema after 1989”. Autoarea compară

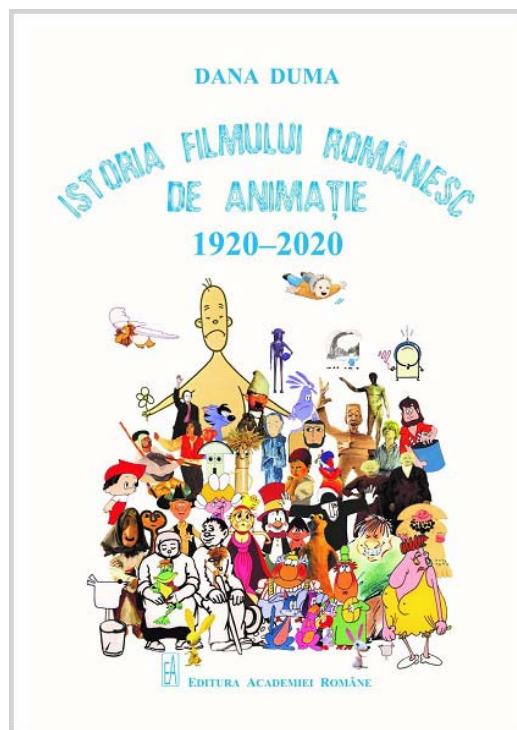
filmele istorice din perioada comunistă și cele apărute după 1989, încercând să evidențieze un element comun, și anume incorectitudinea politică și lipsa de nuanță. Lucrarea sa vizează în bună parte criticile aduse lui Lucian Pintilie și apoi lui Radu Jude. Perspectiva ei pornește de la mesajul etic pe care filmele istorice le transmit. Pintilie este acuzat de marxism și idei anti-monarhice, filmele lui fiind „parabole grotești”, care ar aduce un deserviciu imaginii României. Motivul invocat este acela că Pintilie nu respectă adevărul istoric, pe care îl simplifică doar pentru a-și susține propriile convingeri politice, care, pentru Elena Dulgheru, sunt de neconceput în contextul anilor '90. Asemenea afirmații sunt nefondate și devine evident că interpretarea filmului *O vară de neuitat* al lui Pintilie este superficială, întrucât extinde asupra ecranizării obiecțiile care pot fi aduse eventual romanului *Cronică de familie* de Petru Dumitriu, din 1957 (un capitol din această operă fiind sursa de inspirație a scenariului). În plus, chiar dacă imaginea armatei române nu este favorabilă nici în film, nu trebuie uitat că avem de-a face cu o operă de ficțiune. În opinia Elenei Dulgheru, Pintilie a exercitat o influență negativă asupra tinerilor regizori, a căror viziune ironică asupra unor fapte istorice generează tratarea lipsită de seriozitate a evenimentelor tragice. Elena Dulgheru analizează trei filme de Radu Jude, *Aferim!* (2015), *Inimi cicatrizate* (2016) și *Țara moartă* (2017), unde observă o „deformare a istoriei”. *Aferim!* este văzut ca un film schematic, un fel de manual marxist despre oprimarea claselor sociale. Una dintre principalele critici pe care le aduce autoarea în text este lipsa de realism, pe care o invocă și în cazul altor filme ale lui Jude. Când discută despre *Aferim!* și despre tematica tensiunilor rasiale din România secolului al XIX-lea, sintagma apare în ghilimele, ca și cum ar fi o noțiune ce nu ține de realitate, ci este doar un construct utilizat de regizor pentru a-și transmite mesajul cu privire la conflictele rasiale din prezent. Se pare că Elena Dulgheru se folosește de pretextul realității istorice doar atunci când îi servește în construirea propriilor argumente. Același filtru de analiză îl folosește și în privința filmelor *Inimi cicatrizate* și *Țara moartă*, în care Radu Jude ar prezenta simplist o Românie interbelică dominată de antisemitism. Ce pierde din vedere este că intenția regizorală este de a aduce în atenție și această latură a istoriei românești, mai puțin vizibilă. Și, de altfel, acest tip de discurs nu domină cinematograful românesc contemporan. Elena Dulgheru conchide că, în cazurile prezentate, cinematograful este utilizat ca „armă a răzbunării” (p. 260). Această viziune extremistă nu ia în considerare faptul că filmele sunt opere de ficțiune care nu se limitează la un schelet ideologic. Iar regizori ca Pintilie sau Jude sunt în primul rând creatori de limbaj cinematografic, artiști autentici, nu vectori ai unui tip sau altul de propagandă.

*Balkan Cinema and the Great Wars: Our Story* scoate cinematograful balcanic de sub marea umbrelă a cinematografului est-european. Nu înseamnă că o asemenea perspectivă este izolaționistă, ci reprezintă un mod de a aduce la suprafață perioade istorice ale unor cinematografii balcanice care trec dincolo de aspectul național. Așa cum se menționează în introducerea realizată de către coordonatorii acestei colecții, lucrările evită un cadru orientalist și se înscriu în proiectul rescrierii istoriei cinematografului balcanic. Discursul despre efectele războiului asupra identităților naționale și felul în care acestea se regăsesc într-un context regional nuanțează dezbateră cu privire la cinematografiile din sud-estul Europei. Colecția de eseuri, dar și cadrul contextual al conferinței reprezintă o modalitate prin care aspecte ale unui cinematograf național pot deveni puncte de interes pentru cercetători, oferind posibilitatea unei perspective transnaționale cu privire la studiul filmului balcanic.

MĂDĂLINA POJOGA

DANA DUMA, *Istoria filmului românesc de animație, 1920–2020*, Editura Academiei Române, 2020, 404 p., cu o introducere de Angelo Mitchievici

În domeniul studiilor cinematografice, cea mai importantă apariție editorială de pe piața românească din acest an este noua carte a criticului, istoricului și profesorului de film Dana Duma (*Autoportretele filmului; Ion Popescu Gopo; Woody Allen, bufon și filosof; Benjamin Fondane cineast*). *Istoria filmului românesc de animație, 1920–2020* reprezintă un volum substanțial, care abordează competent cinematograful de animație autohton, mult prea des eclipsat de cinematograful de ficțiune jucat (*live-action*) și de cel documentar<sup>1</sup>. Cartea apare într-un context aniversar, deoarece în urmă cu un secol (mai precis, pe 4 aprilie 1920) se lansa pe ecrane primul scurtmetraj de animație românesc, *Păcală în lună*, al lui Aurel Petrescu. Din nefericire, această „comedie bufă cu desene animate” nu s-a păstrat, cum s-a întâmplat cu cea mai mare parte a producției cinematografice presonore, iar cel mai vechi film de animație autohton pe care îl mai putem vedea astăzi este *Haplea*, al lui Marin Iorda, din 1927.



Volumul se deschide cu un concis „cuvânt înainte” al autoarei, care își împărtășește motivațiile și intențiile noii apariții editoriale. De remarcat că, în opinia Danei Duma, cineastul Ion Popescu Gopo a jucat un rol esențial de „nucleu în jurul căruia s-a configurat animația românească în perioada ei cea mai fastă, a celor trei ediții ale Festivalului Internațional al Filmului de Animație de la Mamaia (1966, 1968, 1970)” (p. 11). Este sugestivă această observație preliminară deoarece autoarea ne va oferi, în capitolul 3, cea mai valoroasă analiză de până acum consacrată remarcabilului eveniment cinematografic bienal de pe litoralul românesc. În doar trei ediții (căci, din nefericire, a devenit o victimă a Plenarei ideologice a Partidului Comunist Român din iulie 1971, fiind înfierat pentru „influențe cosmopolite”), festivalul de la Mamaia a dobândit un prestigiu internațional greu de egalat și astăzi, după mult mai multe ediții, de cele mai importante festivaluri de specialitate de la noi (Astra Film Festival de la Sibiu, Transilvania International Film Festival de la Cluj-Napoca ș.a.m.d.).

„Ce este, de fapt, animația?”, se întreabă Dana Duma într-un al doilea capitol introductiv. Este o întrebare tot mai necesară acum, când „vârsta digitală a cinematografului a relativizat toate definițiile formulate până la sfârșitul secolului trecut” (p. 16), cum este cea din statutul Asociației Internaționale a Filmului de Animație (ASIFA): „Prin cinema de animație trebuie să

<sup>1</sup> Chiar și prima sinteză românească dedicată genului, *A opta artă? În lumea filmului de animație mondial și românească* (Editura Meridiane, București, 1976), se deschidea cu observația autoarei sale, Simelia Bron, că animația constituie un „domeniu aparte al cinematografiei, deosebit de popular, dar aproape neglijat în volumele dedicate celei de a șaptea arte”.

înțelegem, în principal, orice creație cinematografică realizată prin filmarea «imagine cu imagine»”.

În primele patru capitole din corpul propriu-zis al lucrării, ce acoperă perioada scursă între tentativele artisanale interbelice ale cinematografului de animație românesc și crucialul moment 1989, criticul de film recurge, pentru contextualizare, la referințe relevante din *Istoria României moderne*<sup>2</sup>, cartea istoricului Ioan-Aurel Pop, președintele Academiei Române. Din acest volum de sinteză este preluată și periodizarea istoriei României socialiste: „obsedantul deceniu” (1948-1962), „dezghețul” (1962-1975) și „comunismul național” (1975-1989). Relaționarea evoluției cinematografului de animație cu viața social-politică din România este completată fericit, în cartea Danei Duma, cu constante referiri la autorii și mișcările de referință din animația mondială. Nu este vorba doar de influențe decelabile (de exemplu, zoomorfismul tandru, de sorginte disneyană, din primele filme ale lui Gopo), ci și de reacții polemice (vezi „reforma anti-Disney” a aceluiași Gopo, din filmele sale avându-l drept protagonist pe faimosul „Omuleț”).

Pionierilor deja amintiți ai animației românești, Aurel Petrescu și Marin Iorda, le este dedicat un capitol în care activitatea lor este reconstituită și analizată pe baza „capetelor de plan”, fotograme din animațiile lui Petrescu existente în colecția Arhivei Naționale de Filme, precum și a scurtmetrajului *Haplea* al lui Iorda.

Următorul capitol, intitulat „Perioada postbelică, începuturi industriale”, se concentrează, cum era de așteptat, asupra lui „Gopo, creatorul providențial” (de altfel, Dana Duma i-a consacrat cineastului român primul – și, până acum, unicul – studiu monografic<sup>3</sup>). Spre deosebire de alți istorici care s-au aplecat asupra începuturilor industriale ale animației românești, autoarea nu se limitează la filmele lui Gopo, discutând și „antecedentele lui ca desenator, deplin afirmat în diverse forme ale graficii jurnalistice: caricatură, bandă desenată, ilustrație” (p. 30). Astfel, în subcapitolul „De la caricatură și BD la film” (apărut inițial în 2010 în *Cinefile*, revistă publicată de Arhiva Națională de Filme – din păcate, doar – în acel an), criticul analizează atent Fondul Gopo, achiziționat de ANF de la Anamaria Popescu, văduva cineastului. Acest remarcabil Fond Gopo cuprinde „desene, manuscrise, sinopsuri, decupaje, schițe, benzi desenate, fotografii, articole din diferite etape ale creației” (*ibidem*). Studiul este reluat ulterior, în engleză, în capitolul 7 al cărții. Dana Duma nu se oprește doar la opera lui Gopo (cea mai cunoscută pe plan internațional, după ce regizorul obținuse Palme d’Or la Festivalul de la Cannes din 1957 cu *Scurtă istorie*, primul film din seria „Omulețului”), ci le creionează portrete semnificative și celorlalți cineasți notabili din departamentul de animație al Studioului „București” și, apoi, din studioul specializat „Animafilm”, înființat în 1964. De exemplu, dintre entuziaștii regizori de animație ai Studioului „București”, sunt amintiți Bob Călinescu, Constantin Popescu (tatăl lui Ion Popescu Gopo), Iulian Hermeneanu, Olimp Vărășteanu sau George Sibianu (Șaidel).

Cel de-al treilea capitol, acoperind perioada „dezghețului”, discută, după cum anticipam, rolul însemnat al Festivalului Internațional al Filmului de Animație de la Mamaia, considerat atunci „al doilea festival mondial specializat, după cel de la Annecy” (p. 68). Chiar dacă în palmaresul fiecăreia dintre cele trei ediții ale sale a intrat și un cineast român (Sabin Bălașa, George Sibianu și, respectiv, Adrian Petringenaru), după „Tezele din iulie” festivalul nu s-a mai putut organiza la noi, iar licența sa i-a fost cedată Festivalului de la Zagreb, care a debutat în

---

<sup>2</sup> Editura Ideea Europeană, București, 2019.

<sup>3</sup> *Ion Popescu Gopo*, Editura Meridiane, București, 1996.



1972. Tot în acest capitol, Dana Duma cercetează „cultul autorului” de la „Animafilm”, prezentându-i sintetic pe cei mai apreciați cinești ai studioului (Sabin Bălașa, Ion Truică, Laurențiu Sîrbu, Mihai Bădică, Constantin Mustețea, Adrian Petringenaru), dar și pe regizorii impuși ca „autori satirici” (Matty Aslan, Nell Cobar, Horia Ștefănescu, Olimp Vărășteanu, Victor Antonescu).

Capitolul 4, „Vârsta serialului și a unei noi generații”, tratează activitatea de la „Animafilm” din ultimii 15 ani ai regimului Ceaușescu, pe care autoarea a cunoscut-o „din interior”; Dana Duma a fost redactor al studioului și a semnat, în co-regie, câteva scurtmetraje, cum sunt episoadele seriei *Mozaic*. Trebuie remarcat că „1989 este anul de vârf al producției românești de animație: la Studioul «Animafilm» se realizează 60 de scurtmetraje și două lungmetraje” (p. 196). În acest capitol, o atenție specială îi este acordată „generației '80”, ai cărei reprezentanți (Nicolae Alexi, Ștefan Anastasiu, Olimpiu Bandalac, Zeno Bogdănescu, Radu Igazság, Lajos Nagy sau Zoltán Szilágyi) „au repus în datele modernității grafica, muzica, regia și setul de teme al filmelor realizate la «Animafilm»” (p. 132). Totuși, acești cinești nu au devenit la fel de cunoscuți ca Gopo și colegii săi, căci difuzarea filmelor lor a fost limitată în general la circuitul festivalier. Deceniul al nouălea a mai însemnat, pentru animația românească, promovarea, din rațiuni comerciale, a serialului („de divertisment”, „de autor” sau „cu agendă educativă”), influența tot mai mare a regizoarelor (printre cineastele de la „Animafilm” evocate pe larg de autoare se numără Tatiana Apahideanu, Luminița Cazacu, Clemansa Gita Sion, Floarea Liceică, Adela Matei Crăciunoiu, Izabela Petrașincu sau Liana Petruțiu), faza experimentală a lui Gopo și „fascinația lungmetrajului” („lungmetrajul-compilație”, cu actori sau derivat dintr-un serial), justificată de asemenea (și) comercial.

„Perioada post-revoluție”, la care se referă capitolul următor, a însemnat o „agonie îndelungată” pentru Studioul „Animafilm”, fenomen urmărit de Dana Duma în contextul schimbărilor radicale din industria filmului. Din fericire, „vârsta digitală” a adus și „re-animarea” genului, grație producțiilor independente ale cineștilor pasionați, Festivalului Internațional de Film de Animație „Anim'est” și filmelor Ancăi Damian; aceasta a intrat cu dreptul în lumea animației, obținând Marele Premiu pentru lungmetraj al Festivalului de la Annecy, cu documentarul animat *Crulic – drumul spre dincolo* (2012), și, începând de atunci, a adus animației românești succese internaționale comparabile cu cele ale lui Gopo.

Capitolul 6 este dedicat unei cronologii sumare a primului secol de cinema de animație în România. Urmează un capitol de „Mărturie”, incluzând două interviuri luate de Dana Duma lui Gopo, în 1980 și 1983, un omagiu postum adus de Gopo lui Disney, precum și un recent interviu al autoarei cu Zoltán Szilágyi. Pentru a face volumul său și mai util cititorilor interesați de cinematograful de animație românesc, Dana Duma adaugă un amplu „Dicționar de autori” (61 de pagini) și o filmografie cvasi-exhaustivă a filmului de animație autohton, redactată împreună cu Radu Igazság (113 pagini).

Publicată în condiții grafice excelente, cartonată și bogat ilustrată, noua carte a profesoarei Dana Duma este rezultatul unei activități de peste patru decenii dedicate animației. Această primă istorie completă a cinematografului de animație din România, un „reper incontornabil pentru istoricii și criticii de film” (Angelo Mitchievici), reprezintă un autentic eveniment editorial, care merită salutat cu entuziasm și încununat cu laurii unui premiu important.

MIHAI FULGER

EMANUEL TÂNJALĂ, *Album fotografic. Lumea filmului românesc*, Ed. Ecou Transilvan, Cluj-Napoca, 2019, 340 p. [din care 317 planșe fotografice]

Emanuel Tânjală, cunoscutul și mult apreciatul fotograf al revistei *Cinema* de la sfârșitul anilor 1970 până în 1981, reușește să ne surprindă cu o nouă apariție editorială: lumea filmului românesc în 317 fotografii sau, mai bine zis, un „film al filmului românesc” (Mirel Taloș, p. 6) din vremea tinereții autorului, când – cum remarcă el – „în România se făceau filme bune... pe bani extrem de puțini și cu oameni extrem de *talentați*” (p. 8, *subl. ns., A.S.*).

Albumul este precedat de „Cuvântul înainte” al președintelui Uniunii Autorilor și Realizatorilor de

Film din România, regizorul Ioan Cărmăzan, cel care a luptat, alături de autor, ca această „teză de doctorat în fotografie a lui Manu Tânjală... susținută în fața istoriei” (p. 5) să apară. Urmează o scurtă prezentare, sub semnătura lui Mirel Taloș, care ghidează cititorul/privitorul în acest „superb documentar despre actul de creație cinematografică românească” (p. 6), iar, înainte de a da cuvântul imaginii, autorul ne împărtășește gândurile sale și face un mic istoric legat de această carte. Din acest ultim text, vedem că apariția volumului se datorează unei minuni, pe care o și numim: gestul fotografului care i-a urmat lui Emanuel Tânjală la *Cinema*, Victor Stroe, care i-a făcut autorului, în 2013, „cel mai prețios dar de Crăciun” (p. 7), înapoiindu-i o cutie de negative pe care le considerase „de mult pierdute” (p. 7). Tot autorul este cel care a „regizat” (Mirel Taloș, p. 6) și, adăugăm noi, „montat” negativele pentru a pregăti albumul (ET, p. 7–8).



Cartea este împărțită în patru secțiuni.

1. **La filmare, regizori și operatori** (p. 9–96, 86 de fotografii). Subliniem, în mod deosebit, faptul că Emanuel Tânjală își începe albumul cu această secțiune în care sunt prezenți:

Regizori: Elisabeta Bostan, Lucian Bratu, Virgil Calotescu, Ioan Cărmăzan, Liviu Ciulei, Dinu Cocea, Nicolae Corjos, George Cornea, Șerban Creangă, Alecu Croitoru, Mircea Daneliuc, Radu Gabrea, Jean Georgescu, Stere Gulea, Ion Ionescu, Manole Marcus, Tudor Mărăscu, Nicolae Mărgineanu, Iulian Mihu, Dan Mironescu, Mircea Moldovan, Francisc Munteanu, Mircea Mureșan, Doru Năstase, Cristiana Nicolae, Sergiu Nicolaescu, Nicolae Opreșescu, Dan Păduraru, Adrian Petringenaru, Lucian Pintilie, Ada Pistiner, Dan Pița, Letiția Popa, Ion Popescu Gopo, Geo Saizescu, Savel Stiopul, Alexandru Tatos, Dinu Tănase, Timotei Ursu, Malvina Urșianu, Constantin Vaeni, Mircea Veroiu, Alexa Visarion, Gheorghe Vitanidis;

Scenariști: Paul Everac, Horia Pătrașcu;

Compozitori: Adrian Enescu;

Ingineri de sunet: Suru Bujor, Horia Murgu, Anușavan Salamanian;

Scenografi: Ion Oroveanu;

Operatori: Constantin Chelba, Cristian Comeagă, Alexandru David, Anghel Deca, Iosif Demian, Vasile Drăgan, Valentin Ducaru, Călin Ghibu, Nicolae Girardi, Petru Liviu Maier, Ion Marinescu, Puiu Marinescu, Florin Mihăilescu, Doru Mitran, Florin Paraschiv, Nicu Stan, Gábor Tarko, Dinu Tănase, Vivi Drăgan Vasile.

Secretari de platou: Veronica Lupu;

Mecanici de cameră: Ion Globnicu, Mihai Mihăilescu;

Critici de film: Manuela Cernat.



Operatorii Călin Ghibu, Petru Liviu Maier, Constantin Chelba, Dinu Tănase, Iosif Demian și Doru Mitran.

## 2. *La filmare, actori* (p. 97–226, 127 de fotografii)

Actori: Elena Albu, Mircea Albulescu, Matei Alexandru, Violeta Andrei, Coca Andronescu, Marga Barbu, Geo Barton, Maria Bănică, Clody Bertola, Claudiu Bleonț, Mircea Bogdan, Eugenia Bosânceanu, Tamara Buciuceanu Botez, Ion Caramitru, Anda Caropol, Melania Cârje, Florina Cercel, Ilarion Ciobanu, Cornel Ciupercescu, Constantin Codrescu, Ion Colan, Gelu Colceag, Cornel Coman, George Constantin, Jean Constantin, Geo Costiniu, Octavian Cotescu, Ioana Crăciunescu, Cezara Dafinescu, Iurie Darie, Dana Dembinschi, Mircea Diaconu, Gheorghe Dinică, Constantin Dinulescu, Constantin Diplan, Gil Dobrică, Emilia Dobrin, Dana Dogaru, Elena Drăgoi, Vasile Filipescu, Paul Fister, Jean Lorin Florescu, Valeria Gagialov, Carmen Galin, Cornel Gârbea, Radu Gheorghe, Petre Gheorghiu, Petre Gheorghiu-Goe, Monica Ghiuță, Jana Gorea, Aurel Grușevschi, Emil Hoștină, Marian Hudac, Aimée Iacobescu, Ileana Stana Ionescu, Șerban Ionescu, Marcel Iureș, Dorina Lazăr, Valeriu Lefescu,

Florina Luican, Ernest Maftei, Andrei Magheru, Rodica Mandache, Ion Marinescu, Adrian Mazarache, Simona Măicănescu, Horațiu Mălăele, Mihai Mălaimare, Adela Mărculescu, Mihai Mereuță, Ștefan Mihăilescu Brăila, George Mihăiță, Mariana MiHuț, Ovidiu Iuliu Moldovan, Mihai Moraru, George Motoi, Eugen Motriuc, Lucia Mureșan, Diana Muscă, Rodica Negrea, Corado Negreanu, Gelu Nițu, Gheorghe Nuțescu, Dan Nuțu, Virgil Ogășeanu, Draga Olteanu Matei, Papil Panduru, Sebastian Papaiani, Florin Paraschiv, Valeriu Paraschiv, Cornel Patrichi, Ioana Pavelescu, Amza Pellea, Oana Pellea, Emanoil Petruț, Florin Piersic, Adrian Pinte, Valentin Plătăreanu, Maria Ploae, Constantin Poenaru, Margareta Pogonat, Adina Popescu, Mitică Popescu, Rodica Popescu Bitănescu, Silvia Popovici, Ștefan Radof, Victor Radovici, Constantin Rauțchi, Dem Rădulescu, Vlad Rădulescu, Victor Rebengiuc, Alexandru Repan, Emmerich Schäffer, Ovidiu Schumacher, Siegfried Siegmund, Ștefan Sileanu, Angela Similea, Dan Stoica, Enikő Szilágyi, Jean Szony, Anca Szönyi, Adriana Șchiopu, Mircea Șeptilici, Gheorghe Șimonca, George Șofrag, Eusebiu Ștefănescu, Victor Ștengaru, Ștefan Tapalagă, Aristide Teica, Vasilica Tastaman, Dan Tufaru, Valentin Uritescu, Răzvan Vasilescu, Ștefan Velniciuc, Dorel Vișan, Jorj Voicu, Cornel Vulpe, Florin Zamfirescu;

Regizori: Șerban Adrian Drăgușin;

Operatori: Valentin Ducaru, Ion Popescu;

Cascadori: Ion Albu, Szoby Cseh, Nicolae Dide, Gheorghe Mazilu, Adrian Ștefănescu;

Dresori: Dina Mihalcea.



George Constantin în filmul *Ștefan Luchian*.

### 3. *Portrete* (p. 227-334, 104 fotografii)

Actori: Mircea Albulescu, Violeta Andrei, Marga Barbu, Leopoldina Bălănuță, Maria Bănică, Ștefan Bănică, Radu Beligan, Clody Bertola, Tamara Buciuceanu Botez, Toma Caragiu,



Ion Caramitru, Florina Cercel, Victoria Cociaș, Andrei Codarcea, Cornel Coman, Dan Condurache, Geo Costiniu, Octavian Cotescu, Gheorghe Cozorici, Ioana Crăciunescu, Tamara Crețulescu, Iurie Darie, Ion Dichiseanu, Constantin Diplan, Dana Dogaru, Dorin Dron, Mihai Fotino, Carmen Galin, Monica Ghiuță, Alexandru Herescu, Emil Hossu, Ileana Stana Ionescu, Ștefan Iordache, Marcel Iureș, Dorina Lazăr, Lorand Lohinszky, Diana Lupescu, Medeea Marinescu, Simona Măicănescu, Remus Mărgineanu, George Mihăiță, Ovidiu Iuliu Moldovan, Marin Moraru, Maia Morgenstern, George Motoi, Lucia Mureșan, Rodica Mureșan, George Negoescu, Vasile Nițulescu, Dan Nuțu, Gabriel Oseciuc, Anda Onesa, Papil Panduru, Sebastian Papaiani, Ioana Pavelescu, Mihai Pălădescu, Margareta Pâslaru, Amza Pellea, Oana Pellea, Irina Petrescu, Florin Piersic, Adrian Pinte, Margareta Pogonat, Mitică Popescu, Stela Popescu, Ileana Popovici, Silvia Popovici, Colea Răutu, Dumitru Rucăreanu, Marcela Rusu, Valeria Seciu, Silviu Stănculescu, Anna Szeles, Enikő Szilágyi, Anca Szönyi, Julieta Szönyi, Silviu Stănculescu, Mircea Șeptilici, Rodica Tapalagă, Florin Tănase, Ilinca Tomoroveanu, Liliana Tudor, Olga Tudorache, Tora Vasilescu, Teofil Vâlcu, Florin Zamfirescu;

Regizori: Ioan Cărmăzan, Radu Gabrea, Mihai Iacob, Jean Negulescu;

Scenariști: Ioan Grigorescu, Corneliu Leu, Dumitru Radu Popescu;

Operatori: Cristian Comeagă, Iosif Demian, Nicu Girardi, Petru Liviu Maier, Nicu Stan;

Cascadori: Nicu Iordache, Aurel Popescu;

Critici de film: Adina Darian, Ana Halasz, Alice Mănoiu, Ecaterina Oproiu (directoarea revistei *Cinema*), Roxana Pană, Eva Sârbu, Eugenia Vodă;

Fotografi (!): Ștefan Ciurea, *Aurel Mihailopol* (*subl. ns., A.S.*) – unul din modelele lui Emanuel Tânjală, alături de Edmund Höfer, fotograful ziarului *Neuer Weg*.



George Mihăiță și Valeria Seciu.

4. *Statistici cinematografice* (p. 325–340), în care găsim tabele cu regizorii importanți, cu numărul de filme pe care le-au realizat, inclusiv numărul de spectatori.

Cei interesați de filmul românesc în „epoca de aur” vor găsi astfel, strânse la un loc, fotografiile făcute în timpul turnării a zeci de filme, multe dintre ele fiind vizionate și astăzi pentru a studia, dar și a te delecta cu jocul actorilor, concepții de regie, modul de a conduce actorii, analiza imaginii și a muncii celor care au creat-o, decorurile, costumele, tot ce ține de film. Subliniem că multe, foarte multe imagini nu au apărut în filme, rămânând doar în aceste fotografii. Volumul, prin prima secțiune, aduce și un omagiu creatorilor de imagine – deci, colegii autorului –, fapt rar întâlnit în albumele dedicate filmului.

Prin acest volum Emanuel Tâncă își validează încă o dată renumele, aducând iubitorilor filmului imagini unice, de mare valoare documentară, îmbrăcate în haina artei fotografice.

AURELIAN STROE