

C R O N I C A V I E Ţ I I C U L T U R A L E Ş I Ş T I I N Ţ I F I C E

EXPOZIŢIA *IL ÉTAIT UNE FOIS...* SERGIO LEONE, CINEMATECA FRANCEZĂ,
PARIS, 10 OCTOMBRIE 2018 – 27 IANUARIE 2019

Sergio Leone, italian cu solidă cultură cinematografică deprinsă în preajma lui Vittorio Sica, Robert Wise și William Wyler a fost inovatorul genului național american, westernul. Născut în 1903, sub bagheta lui Edwin S. Porter, în Lumea Nouă, dar pe Coasta de Est, în Studiourile Edison, deși ilustra aventuri din ținuturile vestice, genul western a fost primit cu entuziasm de public și imediat adoptat de mulți producători și regizori ce l-au dus la perfecțiune în anii '40-'50. De la oarecum naiva și declamativă peliculă a lui Porter, *Marele jaf al trenului* (1903) – unde camera era fixă și toate acțiunile bandiților sau ale puterii ce-i urmărea trebuiau să fie foarte evidente pentru spectatori (împărțirea banilor și fusilada într-o rariște de pădure spre a se vedea clar de ce parte se află fiecare dintre portagoniști și cum binele învinge răul) – trecând prin suita de filme a lui David W. Griffith care și-a format și rafinat cu asemenea pelicule populare stilul cinematografic de mai târziu, lăsând câteva filme de referință ale perioadei de pionierat (*Bătălia de la Elderbush Gulch*, *Ultimul strop de apă* sau *Masacrul* din 1911 și 1912), și până la John Ford, Henry Hathaway, Howard Hawks, Anthony Mann, John Sturges, Edward Dmytryk, westernul se maturizase și acoperise cam toate temele și intrigile posibile: cucerirea pământurilor virgine și luptele cu indienii, atacul diligenței sau al „calului de fier” (trenul), conflictele de la frontieră între latifundiarii rapaci și micii fermieri onești, construirea căii ferate și exproprierea samavolnică a celor lipsiți de apărare, ecranizarea unor romane celebre sau a unor episoade din istoria americană reală ori romanțarea biografiilor unor pionieri și eroi ai Vestului (Daniel Boone, Davy Crockett, Buffalo Bill, George Armstrong Custer, Geronimo, Sitting Bull).

A fost un act de temeritate pentru Sergio Leone să abordeze westernul când părea că marii săi înaintași spusese tot și când genul arăta a fi deja secătuit. La fel, a fost un mare curaj să îl toarne în Europa, cu majoritatea actorilor italieni sau de alte naționalități provenite de pe bătrânul continent. De aceea, el avea să facă niște filme total atipice, depărtându-se de clișeele deja consacrate. Eroii săi, de obicei anonimi, de o violență gratuită și inexplicabilă, trec, fără jenă, de la bine la rău, de la un comportament moral, chiar pios, la unul total imoral, fiind totdeauna avizi de bani pe care sunt dispuși să-i obțină prin orice mijloace. Vorbesc puțin, sunt posaci, frugali, murdari și nebărbieriți, rămân indiferenți la nureii femeilor (dar ajută sexul slab când este cazul), nu au prieteni și nu se încred în nimeni decât în revolverul Colt de la cingătoare pe care îl folosesc des și cu absolută eficiență. Acțiunile lor sunt imprevizibile și, adesea, nemotivate. Nu se știe de unde vin, de ce vin și, la finalul filmului, nu se știe unde pleacă. Sunt figuri învăluite în mister și tocmai de aceea memorabile și paradoxale.

Începutul deceniului al șaptelea și câțiva ani ai următorului din secolul XX au fost marcați de nașterea și maturizarea westernului național european, pe lângă cel din Italia apărând și în Germania¹, atât în ceea ce era pe atunci R.F.G., cât și în R.D.G., apoi în Cehoslovacia² și chiar în România³ (atunci R.S.R.).

Spre a celebra împlinirea a 50 de ani de la lansarea filmului *Cel bun, cel rău și cel urât*, Cinemateca Franceză (Fig. 1) a organizat, în intervalul 10 octombrie 2018 – 27 ianuarie 2019, o expoziție al cărei titlu parafrazează două dintre peliculele celui omagiat: *Il était une fois... Sergio Leone*. Titlul ales este evocator pentru că regizorul face demult parte din legenda westernului. Concepția expoziției aparține lui Gian Luca Farinelli, directorul Cinematecii din Bologna.



Fig. 1 – Cinemateca Franceză (fotografia autorului, 12 noiembrie 2018).

¹ În acel interval, foarte activ a fost regizorul austriac Harald Reinl (1908–1986) care a realizat în special ecranizările după romanele lui Karl May, dar și alte filme cu acțiune în Vestul Sălbatic: *Comoara din Lacul de Argint* (1962), *Winnetou I* (1963), *Winnetou II* (1964), *Winnetou III* (1965), *Ultimul Mohican* (1965), *În Valea Morții* (1968); alți confrăți au semnat în aceiași ani, tot în studiourile vest-germane, pelicule inspirate de același prolific romancier: *Old Shatterhand* (1964, regia: Hugo Fregonese), *Old Surehand* (1965, regia: Alfred Vohrer), *Old Firehand* (1966, regia: Alfred Vohrer), *Testamentul incașului* (1965, regia: Georg Marischka), *Mercenarii din Rio Grande* (1965, regia: Robert Siodmak); în R.D.G. au fost, de asemenea, turnate filme western la Studiourile DEFA Berlin, precum *Fii Marii Ursoaice* (1966, regia: Josef Mach), *Marele Șarpe* (1967, regia: Richard Groschopp), *Lupii albi* (1968), *Greșeala fatală* (1969), *Osceola* (1971) – ultimele trei în regia lui Konrad Petzhold –, *Tecumseh* (1972, regia: Hans Kratzert), *Apașii* (1973) și urmarea acestui film, *Ulzana* (1974), ambele în regia lui Gottfried Kolditz.

² În Cehoslovacia a fost turnată, în 1964, admirabila parodie western *Joe Limonadă* în regia lui Oldrich Lipský, după romanul omonim al lui Jiří Břdecka, care a semnat și scenariul.

³ În țara noastră au fost turnate, în coproducție germano-franco-română, ecranizările romanelor lui James Fenimore Cooper *Vânătorul de cerbi* (1968, regia: Jean Dréville, Sergiu Nicolaescu), *Ultimul mohican* (1968, regia: Sergiu Nicolaescu, Jean Dréville, Pierre Gaspard-Huit), *Aventuri în Ontario* (1968, regia: Jean Dréville, Sergiu Nicolaescu), *Preeria* (1969, regia: Pierre Gaspard-Huit, Jean Dréville, Sergiu Nicolaescu), iar în 1976 o ecranizare după Jack London: *Omul de aur*, regia: Wolfgang Staudte, Sergiu Nicolaescu, Alecu Croitoru. Aproape un deceniu mai târziu au fost produse peliculele *Profețul, aurul și ardelenii* (1977, regia: Dan Pița), *Actrița, dolarii și ardelenii* (1979, regia: Mircea Veroiu) și *Pruncul, petrolul și ardelenii* (1980, regia: Dan Pița).

Sergio Leone s-a născut la Roma, pe 3 ianuarie 1929, într-o familie de cineaști: tatăl, Vincenzo Leone, era actor și producător pentru Aquila Films din Torino unde era cunoscut sub pseudonimul Roberto Roberti (Fig. 2), iar mama, Edvige Valcarenghi, era una dintre divele filmului mut italian, cunoscută sub numele de ecran de Bice Waleran (Fig. 3). Părinții se cunoscuseră pe platourile de filmare și se căsătoriseră în 1914. Roberti regizase în acel an primul western italian, *Vampira indiană* (peliculă pierdută azi), inspirat de opera lui Giacomo Puccini *Fata din Far West*. Rolul prințesei cu pielea roșie fusese interpretat de soția sa, viitoarea mamă a lui Sergio. La apariția filmului sonor – care coincidea cu nașterea fiului (Fig. 4) – cei doi nu s-au putut adapta la noile cerințe ale artei cinematografice. Tatăl devenise șeful sindicatului realizatorilor de film, dar, fiind un oponent declarat al regimului fascist al lui Benito Mussolini, nu a mai primit de lucru mai mult de un deceniu.

Contactul lui Sergio cu lumea filmului s-a produs de timpuriu: în 1947, când era încă licean, a lucrat ca asistent al lui Vittorio de Sica la pelicula iconică pentru neorealismul italian *Hoțul de biciclete* și a interpretat chiar un mic rol, acela al unui seminarist udat ciuciulete în timpul unei ploii și refugiat, cu alți colegi, sub o streășină. A fost un apropiat al regizorului Mario Bonnard, cu care era chiar vecin în același imobil. De multe ori l-a înlocuit pe acesta când se întâmpla să nu se simtă bine în timpul turnării filmului *Gli ultimi giorni di Pompei* (*Ultimele zile ale orașului Pompei*). Când, la Roma, au venit importanți regizori americani pentru a-și turna superproducțiile inspirate de mitologie ori de antichitatea greco-latină, el a fost ales pentru a conduce a doua echipă de filmare. În această poziție a colaborat la turnarea filmelor *Elena din Troia* în regia lui Robert Wise, *Quo Vadis* al lui Mervyn LeRoy și *Ben-Hur* de William Wyler. Între 1947 și 1961 a colaborat la 58 de filme cu tematică foarte diferită (Fig. 5).



Fig. 2 – Vincenzo Leone aka Roberto Roberti, tatăl regizorului, c. 1914–1920 (colecția familiei Leone).



Fig. 3 – Edvige Valcarenghi aka Bice Waleran, c. 1910 (colecția familiei Leone).



Fig. 4 – Sergio Leone în anii copilăriei (colecția familiei Leone).



Fig. 5 – Sergio Leone, c. 1950 (colecția familiei Leone).

Dar cel mai mult îl atrăgea westernul care nu fusese abordat de niciunul dintre regizorii pentru care lucrase. Așa că, după debutul său regizoral cu un film în spiritul celor la care deja colaborase, *Colosul din Rodos* (1961), s-a dedicat aproape exclusiv genului său preferat: în 1964, a realizat prima peliculă dintr-o trilogie a „dolarilor” – rămasă memorabilă – *Per un pugno dei dollari* (*Pentru un pumn de dolari*) (Fig. 6), unde a semnat cu pseudonimul american Bob Robertson. În acea vreme de pionierat a westernului spaghetti, și alții foloseau pseudonime anglicizate – poate pentru a da mai multă credibilitate producției și distribuției – așa cum a fost cazul actorului Giuliano Gemma care, în westernul *Un dollaro bucato* (*Un dolar găurit*) din 1965, apărea drept Montgomery Wood, sau Mario Girotti care, jucând în *Winnetou* și în *Old Surehand*, și-a luat pseudonimul Terence Hill pe care l-a păstrat tot restul vieții. În cazul lui Leone era o formă de omagiere a tatălui, Roberto Roberti, de la care învățase atâtea, dar care nu-și putuse împlini propria carieră.

Leone a avut salutara idee de a invita pentru rolul principal pe Clint Eastwood, un actor american aproape necunoscut la el în țară pe marele ecran deoarece evoluase doar în seriale TV, cel mai însemnat și longeviv fiind *Rawhide* (1959–1965)⁴. În acest prim film al seriei, Eastwood și-a creat tipul specific: taciturn, hirsut, mai totdeauna cu un cigarillo în colțul gurii pe care și-l mișca, plin de dexteritate, între buze, cu o privire tăioasă, de oțel, aruncată de sub sprâncenele încruntate prin ochii abia mișiți și purtând o vestă din piele de oaie și un poncho, iar pe cap o pălărie ponosită, cu borurile drepte. Majoritatea celorlalți actori erau italieni și, cu tot efortul, cu toată costumația adecvată, nu semănau deloc a pistolari americani; doar cei care interpretau pe mexicani erau mai potriviți.

⁴ Douglass Keesey, *Eastwood*, Taschen, Köln, 2006, p. 188–189.



Fig. 6 – Pliant promoțional pentru filmul *Pentru un pumn de dolari*, 1964
(Arhiva Jolly Film, Roma).

În acea vreme era o modă – sau o necesitate – între regizorii europeni de western să distribuie în rolurile principale actori americani sau, în general, străini de naționalitatea realizatorilor. Harald Reinl l-a folosit pe americanul Lex Barker în rolul lui Old Shatterhand, Alfred Vohrer pe britanicul Stewart Granger în acela al lui Old Surehand și pe americanii Larry Pennell în acela al generalului Jack O’Neal și Rod Cameron în Old Firehand, iar Hugo Fregonese pe americanul Guy Madison în rolul capitanului Bradley⁵. În aceleași pelicule germane, rolurile de indieni era asigurate de francezul Pierre Brice (Winnetou) – care a creat chiar personajul major al carierei sale actricești – și sârbul Gojko Mitić (Osceola, Tecumseh).

Leone a fost un deschizător de drum și în acest sens pentru confracții italieni, căci și alți actori americani ce fuseseră sau încă erau staruri de western în țara lor au acceptat să apară în producții spaghetti: Henry Fonda în *Numele meu este Nimeni* (1973, regia: Tonino Valerii) și Yul Brynner în *Adiós, Sabata* (1970, regia: Gianfranco Parolini).

Scenografia din *Pentru un pumn de dolari* era minimalistă: piața unui orașel de frontieră cu două case mai răsărite, ale familiilor rivale – un fel de Montague și Capulet –, un atelier de coșciuge (căci pompe funebre ar fi fost prea pretențios a fi numit) și o modestă „cantina” (ospătărie, cârciumioară) fără clienți, în prag de faliment. Acțiunea era admirabil susținută de coloana muzicală a lui Ennio Morricone, compozitor cu care Leone se cunoștea din copilărie, fiind colegi de școală primară, iar în expoziție era o fotografie luată la acea vârstă fragedă cu întreaga clasă, unde numele elevilor erau scrise lângă fiecare chip.

Pe moment filmul nu a fost remarcat și nici regizorul său aclamat. Era și greu pentru că, în comparație cu producțiile din același an ale altor regizori, acesta părea o producție minoră, de serie. Într-un sinopsis al anului 1964, figurează titluri de filme mari precum *Becket* de Peter Glenville, *Dr. Strangelove* de Stanley Kubrick, *Noaptea iguanei* de John Huston, *Dumnezeu și*

⁵ Michael Petzel, *Winnetou. 50 let ve filmu*, Svojtka & Co., Praha, 2017, p. 201–214.

Diavolul pe pământul soarelui de Glauber Rocha, *Asul de pică* de Milos Forman, *Pielea catifelată* de François Truffaut, *Zorba grecul* de Michael Cacoyannis, *Pentru țară și rege* de Joseph Losey, apoi musicalurile și comediile *My Fair Lady* de George Cukor, *Umbrelele din Cherbourg* de Jacques Demy, *Pantera roz* de Blake Edwards, *Jandarmul din Saint-Tropez* de Jean Girault, *Mary Poppins* de Robert Stevenson, spre a nu mai vorbi de două capodopere create de doi conaționali ai lui Leone: *Evangelhia după Matei* de Pier Paolo Pasolini și *Deșertul roșu* de Michelangelo Antonioni⁶. Dar Leone a perseverat și, în următorii doi ani, a mai dat două pelicule din aceeași familie, statuându-și poziția de reputat regizor de western: *Per qualche dollaro in più* (*Pentru câțiva dolari în plus*, 1965) și *Il buono, il brutto, il cattivo* (*Cel bun, cel rău și cel urât*, 1966). În ambele și-a mărit distribuția cu actori de peste ocean, Lee Van Cleef cu chipul său măsliniu, nasul acvilin, ochii oblici, vicleni, și surâsul cinic al pistolarului spilcuit și necruțător, vânător de oameni și beneficiar al recompenselor grase, și Eli Wallach, găinarul mexican trăind din furțișaguri, slugarnic, oportunist, laș, răzbunător, mincinos, abject, murdar la trup și la suflet. Succesul repurtat cu ele i-a deschis calea spre Statele Unite unde și-a turnat, parțial, următoarele două pelicule cu distribuție aproape integral americană. Este vorba de *C'era una volta il West* (*Undeva, cândva în Vest*, 1968) – ultimul său western unde i-a avut drept protagoniști pe Henry Fonda, Charles Bronson, Jason Robards, Jack Elam, Woody Strode, dar și pe Claudia Cardinale care, deși italiancă, era deja un star internațional – și *Once Upon a Time in America* (*A fost odată în America*, 1984) unde s-a îndepărtat de genul său preferat pentru a se ocupa de gangsterii din era prohibiției și a-l avea drept protagonist pe Robert De Niro. O altă evadare de la tema sa predilectă avusese loc în intervalul de timp dintre cele două pelicule când, în 1971, a făcut un film cu tema revoluției mexicane: *Giù la testa* (intitulat pe ecranele americane când *Duck, You Sucker!*, când *A Fistful of Dynamite* sau *Once Upon a Time... the Revolution*) în care au jucat Rod Steiger și James Coburn – care nu a rulat la noi în țară. Nu s-a putut depărta, totuși, prea mult de întinsurile aride din sud-vestul american și i-a oferit o idee confratelui Tonino Valerii pentru filmul *Il mio nome è Nessuno* (*Numele meu este Nimeni*, 1973) pe care l-a și produs.

Din păcate, Sergio Leone s-a stins la etatea de doar 60 de ani, în 1989, de un atac de cord. Ar mai fi avut, desigur, multe de spus și de făcut în arta filmului.

În expoziția de la Cinemateca Franceză este prezentat Leone omul și Leone cineastul mitic. Era un familist, un gurmand, dar și un pasionat cititor, un intelectual cu o bibliotecă bogată din care nu lipseau cărțile de bază ale literaturii universale: *Decameronul* de Boccaccio, *Viața lui Benvenuto Cellini scrisă de el însuși*, *Hamlet* și *Nevestele vesele din Windsor* de Shakespeare, *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes, *Notre Dame de Paris* de Hugo, *Război și pace* de Tolstoi, *Demonii* de Dostoievski, *Martin Eden* de London, *New York* de Dos Passos, câteva volume despre cinema între care unul era dedicat filmului western etc. Parte dintre aceste cărți erau expuse în câteva rafturi ce sugerau mediul intim, de visare și de lucru al regizorului.

Pe niște monitoare rulau fragmente din interviurile sale. Într-unul Leone destăinuia că sursa principală de inspirație pentru filmele sale a fost mitologia și istoria antică. În Homer el sesiza un admirabil scenarist și găsea sumedenie de povești ce se puteau adapta în Vest. Totuși, citate din nemuritoarea operă a lui Cervantes se întâlnesc în *Cel bun, cel rău și cel urât*, unde, în relația dintre Blondie interpretat de Eastwood și Tuco întrupat de Wallach este sesizabil nepotrivilul, dar eficientul tandem Don Quijote-Sancho Panza: primul înalt, deșirat, sobru, interiorizat, luându-se în serios, al doilea îndesat, palavragiu, mucalit, profitor, mâncău și de nimic.

⁶ Cristina Corciovescu, Bujor T. Rîpeanu (coordonatori), *Secolul cinematografului. Mică enciclopedie a cinematografeii universale*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1989, p. 302–309.

Leone avea un bogat muzeu imaginar și iubea anumiți pictori precum Degas, De Chirico și Hopper, ale căror opere i-au oferit idei de cadrare și compunere a imaginii filmice. În expoziție erau enunțate aceste similitudini prin alăturarea pe un ecran a picturii metafizice *Plazza d'Italia* a lui De Chirico (Fig. 7) și ultimele cadre din *Pentru un pumn de dolari*, când pistolarul anonim părăsește orașelul de frontieră după ce și-a lichidat toți adversarii. În ambele existau clădiri cu arcade și un unghi de vedere plonjant asupra pieței (Fig. 8). Compozițiile deprimante, obsesia singurătății în metropolele americane moderne, depravarea în baruri de periferie surprinse de Edward Hopper în lucrările sale se regăsesc în unele secvențe din *A fost cândva în America*.

Leone a știut să împrumute de la alți confrăți, chiar de pe alte meridiane. Akira Kurosawa i-a slujit de model prin filmul său *Yojimbo* (1961) la primul episod din trilogia dolarilor. Regizorul nipon mai atrăsese prin creațiile sale pe un alt reputat autor de filme western, John Sturges, care, în *Cei șapte magnifici* din 1960 a urmat trama și a localizat în Vestul american povestea din *Cei șapte samurai* (1954).



Fig. 7 – Giorgio de Chirico, *Piazza d'Italia*, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto.

Într-o vitrină erau expuse revolverul Colt și carabina Winchester pe care le mânuiseră actorii în filmele sale. Celebrul poncho purtat de Clint Eastwood era prezentat pe un manechin așezat în fața afișului filmului (Fig. 9). Nu departe se afla schița pentru acel poncho, conceput de scenograful Carlo Simi. Replici ale acelei piese vestimentare de neuitat au fost executate de artizani din Mexic și se comercializau, pentru amatori sau nostalgici ai acelei pelicule, la magazinul Cinematecii. Câteva afișe, semnate de Rodolfo Gasparri și Renato Casaro, unele de

foarte mari dimensiuni, erau panotate în mai multe locuri (Fig. 10). Schițele de costum ale aceluiași Casaro și ale lui Marilù Carteny completau expunerea. Parte din acestea, precum toaleta de „fată cuminte” a Claudiei Cardinale și redingota lui Henry Fonda din filmul *Undeva, cândva în Vest*, erau expuse în aceeași zonă, pe manechine. Scenariul acestui film, legat în piele roșie și cu titlul inscripționat cu litere de aur, trona singur într-o vitrină, ca o piesă de tezaur.



Fig. 8 – Secvența finală din filmul *Pentru un pumn de dolari*.

O prezentare foarte ingenioasă era făcută cu fotografiile luate la casting: pe două laturi ale unor blaturi de lemn ce puteau fi mișcate în jurul unui ax putea fi văzută suita de portrete ale actorilor ce urmau a fi distribuiți în câteva pelicule western. Ei erau surprinși din diverse unghiuri, cu sau fără costumația de rigoare, iar o etichetă explicativă preciza: „Acteurs avant/après Sergio Leone” (Actori înainte și după Sergio Leone) (Fig. 11). Alt panou era integral rezervat lui Robert De Niro și fotografiilor sale de la casting pentru *A fost odată în America*, cu machiajul de rigoare necesar pentru a-l arăta la diverse vârste, până la bătrânețe. În câteva transparente de mare forță, stop-cadre din *Cel bun, cel rău și cel urât*, erau portretele gros-plan sau plan american ale celor trei protagoniști înaintea duelului final: priviri încrâncenate, iscoditoare, furioase, speriate, emoționate, nerăbdătoare, calme, concentrate, ilustrând stările sufletești prin care treceau (Fig. 12).

Câteva instantanee îl arătau pe Leone în conversație cu Federico Fellini (Fig. 13) sau într-o întâlnire cu Charlie Chaplin care pare neplăcut surprins că a fost fotografiat.

Între Leone și Eastwood se crease o relație aparent amicală, dar în realitate cu năbădăi, ascunzând neînțelegeri profunde. Americanul se plângea că regizorul italian cerea prea mult de la actori și, disprețuindu-le efortul, trăgea prea multe duble, din unghiuri diferite, extenuându-i inutil. Perfecționismul regizorului ce era obsedat de corectitudinea detaliilor, uneori recurgând la cadre cu adevărate naturi statice, îl plictisea pe mai facilul american. Pentru că Leone era obez, suplul pistolar singuratic îl ironiza în public prin diverse porecle. Când Eastwood a acceptat rolul din *Cel bun, cel rău și cel urât*, a cerut să nu mai fie obligat a avea mereu între buze trabucul cel subțirel care devenise o marcă a personalității sale, dar regizorul a respins categoric această solicitare. Tot atunci a protestat în legătură cu scenariul și cu faptul că nu era doar el în centrul atenției, avându-i alături pe Van Cleef și Wallach de a căror experiență actricească și joc, mult mai nuanțat, se simțea amenințat. În timpul pregătirii peliculei *Undeva, cândva în Vest*, propusă și generos finanțată de studiourile americane Paramount, Leone și-l

dorea tot pe Eastwood ca interpret al personajului principal Harmonica, dar acesta a refuzat rolul, așa că a trebuit să-l contacteze pe Charles Bronson care a acceptat colaborarea.



Fig. 9 – Poncho purtat de Clint Eastwood și unul dintre afișele filmului *Pentru un pumn de dolari*.

Când Eastwood a regizat, în 1973, primul său western (*High Plains Drifter*) s-a răzbunat în felul său pe regizorul italian: pe una dintre pietrele tombale din cimitir a pus să fie scris numele acestuia – o glumă macabră, dar cu intenții clare de a eterniza, public, relația lor destul de tensionată. De altfel, regizorul, comparându-l pe Eastwood cu De Niro, l-a criticat pe cel dintâi spunând că făcea pe starul, mergea ca un somnambul printre gloanțe sau explozii de parcă ar fi fost un bloc de marmură, fără trăire, fără vibrație umană, în vreme ce al doilea era actor adevărat, suferea și jubila cu personajul său și transmitea publicului aceste sentimente puternice.

Totuși, Eastwood – actualmente în etate de 88 de ani – își datorează celebritatea filmelor regizorului italian!



Fig. 10 – Afiș de Rodolfo Gasparri pentru filmul *C'era una volta il West* (Archivo Maurizio Baroni)..

Pe monitoare rulau interviuri cu Sergio Leone care își expunea crezul artistic. Pe altele erau rulate secvențe amuzante care căzuseră la montare: duelul de început din *Pentru un pumn de dolari* când gestul lui Eastwood de a-și scoate, rapid, revolverul se frânge din cauza tocului de piele din care arma nu se lasă smulsă; sau scena în care același actor își cere recompensa promisă, cu palma întinsă, de la Gian Maria Volonte care, de la expresia plină de asprime, își destinde chipul într-un

zâmbet larg ce se transformă în râs, fapt ce nu era prevăzut în scenariu; la fel îl apucă râsul în momentul cel mai tensionat, când trebuia să-și suprimă adversarul, cu arma ridicată la ochi. Alte secvențe dezvăluie felul de lucru la montaj sau la postsincron al lui Leone: așezat la o masă, cu o ceașcă de cacao dinaintea în care muia o bucată de cozonac din care mușca, cu poftă, supraveghea activitatea unui sunetist și-i dădea indicațiile necesare ilustrării anumitor zgomote, contigue acțiunii (pași apropiindu-se, zăngănitul pintenilor, tropotul calului).

Filmele din „Trilogia dolarilor” au avut un buget scăzut. Eastwood relatează într-un interviu că, adaptându-se sugestiilor scenografice, își adusese propriul costum din S.U.A.: cizmele de piele întoarsă, pantalonii, pălăria și un poncho. Nu existau piese de schimb, așa că pierderea unuia dintre articolele vestimentare ar fi fost catastrofală. Din acest considerent, actorul își lua în fiecare seară costumul cu el, la locul de cazare, spre a-l avea la îndemână și a nu-i dispărea, accidental sau intenționat.

Sergio Leone a revoluționat limbajul genului western și l-a smuls de sub exclusivitatea americană în pofida faptului că el nu vorbea engleza și nu fusese vreodată în America, necum în Vest. Tot travaliul recreării aceluși Vest pe care nu îl cunoscuse *de visu* era rodul imaginației și al unei asidue documentări ce o începuse încă din copilărie, când fusese fascinat de peliculele cu asemenea subiect. A schimbat în Spania locațiile obișnuite ale cineaștilor de peste ocean, din California sau Arizona. Dialogurile sunt minimale, aproape ca în filmul mut. În schimb muzica lui Morricone contribuie esențial la dramatismul situațiilor și conferă sens ideilor pe care regizorul le-a lăsat în suspensie, evitând cu bună știință a le enunța. La scurt timp după debutul său în acest domeniu au apărut și alți regizori italieni care s-au orientat spre western: Giorgio Ferroni, Sergio Corbucci, Giorgio Stegani, Tonino Valerii, Camillo Bazzoni, Gianfranco Parolini, Enzo Barboni, Marco Ferreri. Unii au făcut parafraze sau chiar parodii la opera deja celebră a maestrului, precum Ferroni în *Pentru încă puțini dolari* (1967) și Corbucci în *Cel alb, cel galben, cel negru* (1972) unde, chiar la început, soția nemulțumită a șerifului care pleca în misiune îi aduce acestuia o mulțime de reproșuri, folosind titluri din filmografia western spaghetti care făcuse vogă.



Fig. 11 – Acteurs avant/après Sergio Leone..



Fig. 12 – Transparente din filmul *Cel bun, cel rău și cel urât*, 1966.



Fig. 13 – Federico Fellini și Sergio Leone în timpul turnării filmului *Amarcord*, fotografie de Pierluigi Praturlon, 1973, Cinemateca di Bologna – Reporter Associati & Archivi.

Față de peliculele americane unde binele totdeauna învingea și încă de la început puteai prevedea finalul fericit, Leone aducea pe ecran un verism frust, agresiv, deranjant, extras din curentul neorealismului apărut în cinematografia țării sale.



Fig. 14 – Afișul expoziției *Il était une fois... Sergio Leone*.

Eroul principal nu era glorificat, nu era aclamat de populație pentru că a adus justiția și a făcut ordine în ținutul lor. El a creat un anti-erou, satirizând subtil westernul clasic și eliminând doza de romantism ce o conțineau producțiile din anii de glorie ai genului. În toate filmele sale era prezentată o societate plină de tare în care nu prea se poate schimba nimic. Protagonistul vine și pleacă fără a aduce modificări majore. Se simte că, deși și-a lichidat adversarii, motivați la fel ca el de dorința de înavuțire rapidă și ușoară, alții vor veni să le ia locul celor răpuși și povestea se va perpetua la nesfârșit. Pentru Leone, Vestul nu era Pământul Făgăduinței așa cum a fost descris de cineștii americani, ci un loc neprielnic, fără frumuseți naturale atractive, un mediu al riscului, al sărăciei, al murdăriei sufletești și fizice, populat de oameni violenți, sadici, necruțători, răzbunători, fără scrupule, uneori chiar nebuni sau drogați, acționând sub imperiul aburilor de opiu sau al distorsionărilor minții lor bolnave. Nu s-a sfiit să concentreze toate acestea în peliculele sale și, astfel, să-și statueze poziția de pistolar singuratic al ecranului

mondial. Unul dintre admiratorii săi fără rezerve este Quentin Tarantino care l-a luat de model și totdeauna i-a lăudat filmele, plasându-le în sfera capodoperelor. Expoziția *Il était une fois...* Sergio Leone (Fig. 14) de la Cinemateca Franceză a revelat, în chip admirabil, toate aceste aspecte și, prin riguroasa și judicioasa ei organizare, i-a asigurat marelui regizor locul cuvenit în patrimoniul universal al culturii vizuale.

ADRIAN-SILVAN IONESCU

DOUĂ CONFERINȚE DESPRE CINEMA LA BEIJING, 23 și 24 MAI 2018

La invitația Academiei de Film din Beijing și a Institutului Cultural Român am susținut două conferințe despre cinema în China, în calitate de cercetător la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române și de profesor universitar la Universitatea Hyperion. Inițiativa i-a aparținut asistentului universitar Wang Yao, cel care și-a dat doctoratul pe o temă legată de Noul Val Cinematografic Românesc și a devenit un adevărat ambasador al filmului românesc în China.

Pe 23 mai am participat la Academia de Film din Beijing la un simpozion dedicat filmului românesc alături de prof. univ. Tan Hui și asist. univ. Wang Yao. Eu am susținut în limba engleză comunicarea „Pădurea spânzuraților și primele succese ale filmului românesc la Cannes”¹, iar Wang Yao a tradus în chineză pentru cei care nu înțelegeau limba engleză. Am încercat să dezvălui publicului chinez importanța romanului lui Liviu Rebreanu și calitățile ecranizării lui Liviu Ciulei, care a obținut cu acest prilej un al treilea premiu pentru cinematograful românesc la Cannes și primul pentru film de ficțiune, astfel încât Coasta de Azur a devenit principalul loc de afirmare al cineaștilor români. Două zile mai târziu, studenții Academiei de Film din Beijing și alte categorii de public au putut vedea după 53 de ani capodopera lui Liviu Ciulei.

La rândul său, Wang Yao a susținut comunicarea „Istoria relațiilor cinematografice între România și China (1949–2016)”. Am aflat astfel că între 1949 și 1990 au rulat 149 de filme chinezești în România și 70 de filme românești în China. Mai important însă este faptul că, în perioada când în China rula doar pelicule din țările comuniste, până în 1990, filmele românești s-au bucurat de un succes deosebit de public și de critică. În plus, pentru publicul chinez – obișnuit în primele decenii postbelice cu filme de război și istorice –, filmul românesc *Valurile Dunării* (1959, regia Liviu Ciulei), a adus pentru prima dată pe ecranele chinezești scene de dragoste, cu săruturi, precum și „un personaj foarte realist, cu limbaj colorat”: Mihai, un căpitan de vas (interpretat de Liviu Ciulei), care înjură. Am aflat de asemenea că filmul *Pădurea spânzuraților* a fost proiectat de câteva ori în cadrul unui program dedicat filmului românesc, însă nu a intrat în circuitul de distribuție în cinematografe, cel mai probabil din cauză că trata tema sensibilă a dezertării, eroul preferând, după chinuitoare frământări morale, să-și trădeze jurământul militar decât să lupte împotriva celor de același neam cu el; chiar dacă acțiunea se petrece în trecut, în timpul Primului Război Mondial, subiectul putea reveni oricând în actualitate. De asemenea, Wang Yao a lansat o discuție referitoare la motivul succesului unor filme românești precum *Ciprian Porumbescu* (1972, regia Gheorghe Vitanidis) și *Zile fierbinți* (1976, regia Sergiu Nicolaescu). Se poate spune că filmul lui Vitanidis s-a bucurat de o primire favorabilă grație similitudinilor cu un film local despre unul din marii compozitori chinezi, iar timbrul vocii Sofiei Vicoveanca și melodia interpretată de ea i-au cucerit pe chinezi. *Zile fierbinți* înfățișează un tânăr director de șantier naval (interpretat de Sergiu Nicolaescu) care-și

¹ “*The Forest of the Hanged*” and the first successes of Romanian cinema in Cannes.

pune în pericol cariera pentru a construi cu forțe locale o elice de cargobot, care era importată de obicei din Japonia. Filmul se bazează pe un caz românesc real. Însă și mai important este faptul că la mijlocul anilor '70 s-a considerat că filmul lui Nicolaescu reprezintă o ilustrare a ideilor lui Deng Xiaoping, secretar general al Partidului Comunist Chinez în acea vreme, cu privire la necesitatea de a produce și utiliza în țară tehnologii de vârf.



Wang Yao și Marian Țuțui la Simpozionul dedicat filmului românesc la Beijing

Din comunicarea profesoarei universitare Tan Hui am reținut amănunte foarte interesante, precum faptul că mai multe filme românești, printre care *Ciprian Porumbescu*, *Un comisar acuză* (1974, regia Sergiu Nicolaescu) și *Drumul oaselor* (1980, regia Doru Năstase), au avut atât de mult succes în China încât au fost transformate în scenarii de piese radiofonice și de cineromane. Nimeni nu știe încă în România aceste lucruri, care nu mai sunt simple detalii, ci dovezi foarte măgulitoare ale succesului filmului românesc în străinătate încă din anii '60.

Pe 24 mai am susținut singur conferința „Cinematografia balcanică. Țări mici cu cele mai mari succese la marile festivaluri”². Spre surpriza mea m-am bucurat de o asistență numeroasă și interesată. Am încercat să explic utilitatea unei sintagme precum „cinematograf balcanic”, făcând o paralelă cu alte peninsule și regiuni culturale cunoscute, precum Scandinavia și Indochina. Publicul s-a arătat interesat și de baza teoretică a studiului meu dedicat cinematografului balcanic, căruia i-am dedicat lucrarea de doctorat și o carte. Astfel, concepția lui Hermann Keyeserling conform căreia „Balcanii ar reprezenta o Europă în miniatură” căreia îi sunt caracteristice concurența și diversitatea, „orientalismul” lui Edward Said și teoria „ciocnirii civilizațiilor” a lui Samuel Huntington li s-au părut teorii foarte fertile.

² *The Balkans: Small countries with greatest cinema awards in cinema.*

La cafeneaua Academiei de Film am avut o surpriză plăcută când am cunoscut-o pe Ema Stoian, doctorandă română la această universitate. Însă cea mai mare satisfacție în China am avut-o atunci când Wang Yao mi-a arătat că a apărut ediția în limba chineză a broșurii mele *O scurtă istorie a filmului românesc* ca ebook (carte electronică) pe site-ul Douban. Într-adevăr, Wang Yao se dovedise un bun prieten al meu și al filmului românesc când îmi tradusese și publicase două articole în revista Academiei de Film din Beijing *Dangdai Dianying/当代电影/Cinematograful contemporan*, însă traducerea și publicarea broșurii mele *O scurtă istorie a filmului românesc* a reprezentat o onoare surprinzătoare pe care am trăit-o chiar în timpul sejurului în capitala Chinei. Cred că nimeni nu va considera că exagerez când voi spune că după această veste m-am simțit la Beijing ca un împărat...

MARIAN ȚUȚUI

THE THIRD INTERNATIONAL CONFERENCE ON BALKAN CINEMA “THE GREAT WAR(S): OUR STORY”, INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI „G. OPRESCU”, BUCUREȘTI, 8–10 MAI 2018

Într-un an deosebit de însemnat pentru istoria națională, 2018 marcând celebrarea centenarului înfăptuirii României Mari, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” a decis să-și aducă, în felul său academic, obolul la marea sărbătoare sufletească a țării prin organizarea celei de-a treia Conferințe de Cinematograf Balcanic. După Atena (2015) și Belgrad (2017), Bucureștii au găzduit această întâlnire de mare importanță pentru cultura cinematografică zonală și internațională.

La fel ca fotografia din aceste ținuturi sud-est europene care prea rar este cunoscută – și chiar recunoscută – în Occident și nici nu este inserată, decât accidental și prin doar 2–3 nume, în istoria fotografiei universale care își oprește interesul și aria de cercetare la Viena, și cinematografia balcanică se află în aceeași situație. Abia în anii '80, Emir Kusturica s-a afirmat cu forță, prin peliculele sale cu mesaj plurisemantic, inteligibil și pentru publicul din țările vestice, pentru inspirata combinație de feerie, basm popular, suprarealism și dramă a războiului real, tangibil și documentabil în presa scrisă sau audio-vizuală. După anul 2000, bosniacul Danis Tanović a obținut un premiu Oscar, iar cineaștii români și turci au început să culeagă premiile marilor festivaluri. Totuși, acestea nu sunt suficiente. Noi, cercetătorii filmografiilor naționale din acest important colț al continentului – prea mult timp etichetat drept „butoiul de pulbere al Europei” pentru evenimentele dramatice din politica și dipolmația zonei ce au condus la o neliniște generală și la conflagrații sângeroase – ne aflăm într-o perpetuă cruciadă pentru a impune peliculele din țările noastre pe ecranele lumii. Și aceasta nu doar în timpul festivalurilor internaționale, ci drept o constantă și o normalitate.

Situația ignorării acestei zone s-a manifestat și în studierea de către istoricii occidentali ai începutului și evoluției Războiului cel Mare, deși cauzele sale au fost generate exact în acest punct nevralgic al continentului: majoritatea volumelor de specialitate tratează mișcările de trupe și bătăliile de pe Frontul de Vest – unde avea loc marea confruntare dintre Franța, Belgia și Marea Britanie pe de-o parte și Germania pe de alta – și într-o oarecare măsură de pe cel estic și sud-estic, în special campanile successive din Prusia Orientală și Galiția, apoi Gallipoli,

Salonic și Orientul Mijlociu (Palestina, Mesopotamia). În schimb, Frontul din Carpați și de la Dunăre este aproape o pată albă în istoriografia internațională, exceptând cele câteva titluri publicate de autorii români¹, în românește, fără ediții în limbi de circulație (în afara unei versiuni prescurtate a lucrării lui Constantin Kirițescu²) și a câtorva relatări, în limba germană, ale unor comandanți din cadrul alianței Puterilor Centrale care au acționat în acest sector³, care ar fi putut, eventual, atrage atenția străinilor preocupați de acest subiect. Doar recentul volum al lui Glenn E. Torrey⁴ – operă a eforturilor sale de cercetare de-o viață și cea mai bună monografie în acest sens scrisă până acum – a făcut dreptate frontului românesc și l-a adus, în sfârșit, la cunoștință internațională. Dar chiar și aceasta este prea puțin!

Aceeași problemă au avut-o și filmele despre război produse în zona balcanică: circulație minimă în afara țărilor de origine și totală necunoaștere pe plan mondial. De aceea ne-am propus ca, la această conferință, să tratăm tema conflictelor armate care ne-au răvășit teritoriile. În majoritatea contribuțiilor noastre la această reuniune de înaltă ținută academică, desfășurată în intervalul 8–10 mai 2018 în Amfiteatrul „Ion Heliade Rădulescu” al Bibliotecii Academiei Române, am încercat să comentăm și să analizăm filmele cu tematică belică din istoria modernă produse în studiourile țărilor noastre.

Am beneficiat de doi iluștri *keynote speakers*: profesor Navena Daković de la Facultatea de Artă Dramatică a Universității de Arte din Belgrad, care a susținut expunerea *Transmedia Storytelling of the Great War: Mythomoteur as Sacrificial Narrative*, și profesor Dominique Nasta de la Universitatea Liberă din Bruxelles, care a prezentat comunicarea *A Common Ground among the Trenches? European Melodramas around WW I and their Impact on Balkan Film Style*.

Urmărind cronicile de film din presa franceză de specialitate, cu precădere din periodicul „Ciné-Journal”, Savaş Arslan a defrișat un teren virgin de documentare privind pionieratul cinematografului din sud-estul Europei și în special pe cel din Turcia în comunicarea sa *Documenting Early Cinema through French Film Magazines*. A fost evidențiat interesul unor cineaști de la începutul secolului XX pentru locații în aceste ținuturi, bune de folosit în filmele ce le pregăteau sau pentru a-și promova peliculele și a extinde piața de desfacere pentru producțiile lor. Contribuția lui Petăr Kărdjilov la cunoașterea activității cineaștilor bulgari în timpul campaniei din Dobrogea din toamna lui 1916 și după ocuparea acestui teritoriu românesc de trupele aliate germano-bulgaro-turce a fost foarte interesantă și informativă. Autorul și-a susținut prelegerea, intitulată *Cinematographic Activity in the Romanian Territory of Dobruja during its Conquest by the Bulgarian Troops during First World War (1916–1918)*, cu proiecții de secvențe din filme de colecție din patrimoniul Arhivei Militare Centrale de la Veliko Tîrnovo, total necunoscute publicului românesc. Administrația de ocupație a amenajat atunci un cinematograful la Babadag unde au fost proiectate atât filme de propagandă și jurnale de actualități de pe front, cât și filme de ficțiune. Tot în jurul filmelor de arhivă dedicate Marelui

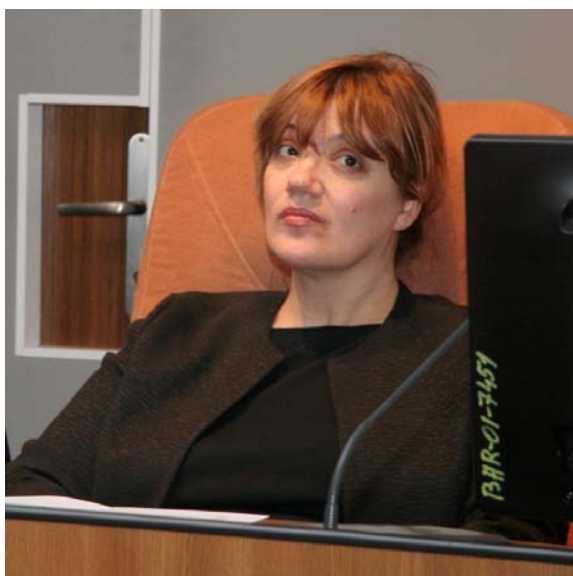
¹ Alexandru Ioanițiu, *Războiul României, 1916–1918*, Tipografia Geniului, București, f.a.; Constantin Kirițescu, *Istoria războiului pentru întregirea României, 1916–1919*, Ed. Casa Școalelor, București 1925; Gheorghe A. Dabija, *Armata română în războiul mondial 1916–1918*, Ed. I.G. Hertz, București, 1936; Constantin Căzănișteanu (coordonator), *Mărăști, Mărășești, Oituz. Documente militare*, Ed. Militară, București, 1977; Victor Atanasiu (coordonator), *România în anii primului război mondial*, Ed. Militară, București, 1987.

² Constantin Kirițescu, *La Roumanie dans la guerre mondiale (1916–1919)*, Payot, Paris, 1934.

³ Erich von Falkenhayn, *Der Feldzug der 9. Armee gegen die Rumänien und Russen 1916/17*, Mittler und Sohn Verlag, Berlin, 1921 (tradusă în românește de maiorii Al. Budiș și C. Franc în 1937); Ernst Kubisch, *Die Rumänienkrieg, 1916*, Vorhut Verlag, Berlin, 1938.

⁴ Glenn E. Torrey, *The Romanian Battlefield in World War I*, University Press of Kansas, 2012; *Idem*, *România în Primul Război Mondial*, traducere de Dan Criste, Meteor Publishing, București, 2014.

Război aflate în instituțiile de teaurizare ale Serbiei și-au construit discursul Biljana Mitrović și Sandra Nikolić în materialul lor, *The Great War and Serbian Film: Archives and Cultural Memory*. Iulia Voicu abordează o temă foarte ofertantă: aceea a folosirii secvențelor istorice, de arhivă, în filme moderne de război de către doi cineaști contemporani, Yervant Gianikian și Angela Ricci Lucchi (*Ghosts of the War in Found Footage Cinema*). Același lucru poate fi descoperit și în prezentarea lui Adrian Leonte – *Verbal Information vs. Iconic Information in the Film “Duty and Sacrifice”* – care, cu acribie științifică, comentează limbajul non-verbal și elementele iconice ale faptului istoric real din filmul mut *Datorie și sacrificiu* realizat în 1926, unde, în povestea de dragoste și de onoare cu finalități moralizatoare adresate tinerelor generații de după război, au fost inserate secvențe filmate pe front de operatorii în uniformă ai Serviciului Foto-Cinematografic al Armatei, în 1916–1917.



Nevena Daković



Dominique Nasta

În *Mythologization of Ecaterina Teodoroiu in Romanian Movies*, Mihaela Grancea și Olga Grădinaru analizează felul cum a fost tratat în filmul românesc interbelic și postbelic un personaj iconic al istoriei moderne ce devine, sub bagheta diverșilor regizori, un bun material de propagandă și motiv de mitologizare forțată. Dinu-Ioan Nicula își dezvoltă cercetarea pe tema ecranizărilor de romane sau nuvele din literatura română inspirate de Războiul cel Mare (*WW I in Romanian Literary Screen Adaptations*). Roxana Cuciumeanu, în comunicarea “*The Dregs of Bucharest, Wretches Picked Up Off the Streets and Cafés*”: *Framing of Wartime Experience in “Through the Ashes of the Empire”* (Andrei Blaier, 1976), se concentrează doar pe una dintre aceste pelicule, pe care o supune unei analize socio-culturale pentru a extrage grăuntele de umanitate prin care evidențiază efortul de supraviețuire la vreme de război a civililor ce devin combatanți, în felul lor.

Marian Țuțui selectează o suită de filme australiene în care este prezentată, cu simpatie și înțelegere sau cu îndârjire și ură războinică, zona balcanică (*Four Visions on the Balkans from Down Under*). Spre a-și augmenta prezentarea cu o notă personală, inconfundabilă, în timpul expunerii a purtat o pălărie de militar australian, provenind din colecția semnatarului acestor rânduri.



Yilmaz Özdil, Dominique Nasta, Betul Balaban, Vesi Vuković, Olga Grădinaru, Adrian-Silvan Ionescu.



Participanți la conferință în grădina Academiei Române.

De la stânga la dreapta: Tanja Jurković, Biljana Mitrović, Betul Balaban, Adrian-Silvan Ionescu, Electra Venaki, Branka Pavlović, Melinda Bloss-Jáni, Alex Forbes, Adrian Leonte, Petăr Kărdžilov, Savaş Arslan, Dominique Nasta, Marian Țuțui, Lydia Papadimitriou, Nevena Daković, Dragan Batanchev, Manuela Cernat, Mircea Deacă, Dana Duma.

Alți participanți la conferință și-au orientat interesul spre Al Doilea Război Mondial, la fel de recompensant ca tematică și realizări. În *Bulgarian Specialized Cinema Periodicals during World War II*, Rosen Spasov tratează despre revistele de cinema din țara sa în intervalul 1942–1944 și dominanța filmelor provenind din Germania, Ungaria sau Italia. Manuela Cernat, în *Romania on the Eastern Front*, se ocupă de peliculele documentare, de propagandă sau de ficțiuni referitoare la Campania din Est, realizate de cineștii români în timpul acestei noi conflagrații, ulterior ascunse sau uitate prin cotloanele arhivelor, deoarece nu mai erau agreate de conducerea comunistă de după 1948 și care încă nu au fost restituite publicului după 1990. Subliniind relația dintre fotografie și istorie, Melinda Blos-Jáni glosează pe tema întrebuirii imaginilor statice într-o compunere de fotomontaj animat în câteva pelicule contemporane ce abordează tema ultimei conflagrații mondiale (*Photographic Passages into the Memory of the Second World War*). De asemenea, ea propune folosirea termenului de film-memorie sau film-amintire în loc de film documentar. În comunicarea sa, *Treacherous Women: Representation of Female Characters as Traitors of the Nation in Partisan-themed Yugoslav New Film and Black Wave Cinema*, Vesi Vuković atrage atenția asupra felului cum pendulează imaginea femeii în peliculele de război iugoslave ale Noului Film din țara sa, de la eroinele pline de bravură și devotament ale luptei de partizani la trădătoarele și imoralele colaboratoare ale ocupantului german.

Boris Petrović, în *Usage of Mythical Narrative in the Framing of “Our” Side vs. “Theirs”*, analizează în profunzime felul cum este tratată tema războiului, sub marca naționalismului și a politicii de stat, în Serbia, Bosnia și Croatia – ajungând, uneori, la revelații inconfortabile, dureroase chiar, când vorbește despre noi și ei (ceilați). Drama politică și diferențele majore dintre locuitorii Croației și Serbiei din perioada următoare dispariției lui Tito, ce a condus la destrămarea fostei Iugoslavii, a fost revelată de Tanja Jurković prin analiza a două comedii negre produse în 1989, în comunicarea *“Yugo Nostalgia” and Horror Films in ex-Yugoslavia*. Războiul civil care a răvășit fosta Iugoslavie în anii 1991–1995 este documentat de Tamara Kolarić în comunicarea *Remembering the “Homeland War”: Films Dealing with the Past* unde analizează mai multe pelicule ce și-au ales acest subiect. Urmăriți de trauma unei istorii zbuciumate ce nu pare a-și găsi o rezolvare nici în zilele noastre, cineștii kurzi abordează constant tema războiului, așa cum o dovedește materialul bine documentat și argumentat al lui Yilmaz Özdil, *La représentation de la guerre dans le cinéma kurde*. Metafora războiului etern – nu unul anume, bine plasat în timp și spațiu, ci unul generic – este decelată de Dana Duma într-o suită de filme de animație românești de mare forță evocatoare (*Metaphors of War in Romanian Animation Films*). Atras de ciudățenia producerii de către studiourile bulgare a unei pelicule despre războiul civil din Spania, Alex Forbes, în *“Doomed Souls” and the War that Won’t Die*, ajunge la concluzia afirmării unui globalism *avant la lettre* și a unui *transnational citizenship* prin distribuirea unei actrițe maghiare într-un rol de englezoaică și al unui actor bulgar într-acela al unui călugăr iezuit. Prezentând cinematograful european de avangardă, Victoria Baltag și-l alege pe Benjamin Fundoianu drept studiu de caz (*European Avant-Garde Cinema in the Interwar Era: The Application of Film Theories to Practice. Study Case: Benjamin Fondane*). Betul Balaban identifică într-o comedie a lui Nikos Perakis mijloacele cineastului grec de a ironiza figura vecinului turc (*Comedy, Safest Way Out: Greekness and the Primordial “Other”, Turks in Nikos Perakis’ “Loafing and Camouflage: Sirens in the Aegean”*). Estetica lui Michael Haneke este decelată de Mircea Deacă în excesul de violență și cruzime al existenței cotidiene contemporane reflectate în Noul Cinema românesc (*Culture of Violence in the New Romanian Cinema. The Influence of Michael Haneke Aesthetics*). Având ocazia să lucreze în echipa care a elaborat proiectul online *The 1914-1918 International Encyclopedia of the First World War*, Branka Pavlović a putut să închege o operă proprie: o instalație video intitulată *“Disi!/Breath!/Atme!”*, în care a combinat metraje și imagini de arhivă luate de operatorii și

fotografii de front cu 100 de ani în urmă (*Perceptions of War: WWI in Visual Arts*). Elena Dulgheru observă în lucrarea sa, *Desemantisations of National History in Romanian Cinema after 1989*, raritatea peliculelor cu tematică istorică apărute în ultimele trei decenii, mult mai greu de produs cu mijloacele actuale decât în vremea guvernării comuniste, când erau folosite ca important mijloc de propagandă și de afirmare a priorităților politice ale momentului prin distorsionarea faptelor istorice reale. Semnatarul acestor rânduri atrage atenția în lucrarea sa *The Uniform as Key Element for War Movies: A Critical Approach* asupra erorilor strecurate din ignoranță sau cu bună știință în reconstituirea uniformelor purtate de actorii din filmele românești inspirate de Războiul de Independență și de Marele Război.

Situația menționată mai sus privind ignorarea filmului balcanic este admirabil enunțată și explicată de Mihai Fulger în comunicarea sa *Balkan Cinema Ritrovato*, care pornește de la raritatea prezentării peliculelor produse în această parte a Europei la festivalul “Il Cinema Ritrovato”, fapt ce depinde în mare măsură de cei care asigură curatoriul evenimentului.

Interesantele expuneri au fost completate de proiecții ale unor pelicule de arhivă – atât documentare cât și filme de ficțiune precum *Scene din viața aromânilor din Pind* (1907–1912, regia: Milton și Ianache Manakia), *Vizita familiei imperiale ruse la Constanța* (1914, regia: Gheorghe Ionescu, Nicolae Barbelian, Victor de Bon, Constantin Ivanovici), *Serbările Unirii Basarabiei* (1918, regia: Constantin Ivanovici), *Războiul nostru* (1920, regia: Constantin Ivanovici, Georges Ercole, Tudor Posmantir), *Ecaterina Teodoroiu* (1930, regia: Ion Niculescu-Brună), *Datorie și sacrificiu* (1926, regia: Ion Șahighian), *Țara Moșilor* (1939, regia: Paul Călinescu), *War and Peace in the Balkans* (2015, regia: Andreas Apostolides). Proiecțiile au avut loc în Amfiteatrul „Ion Heliade Rădulescu” și în Sala „Jean Georgescu” a Cinematecii Române.

*

Războiul nostru de afirmare a cinematografiilor naționale din acest colț de lume continuă!

ADRIAN-SILVAN IONESCU

