

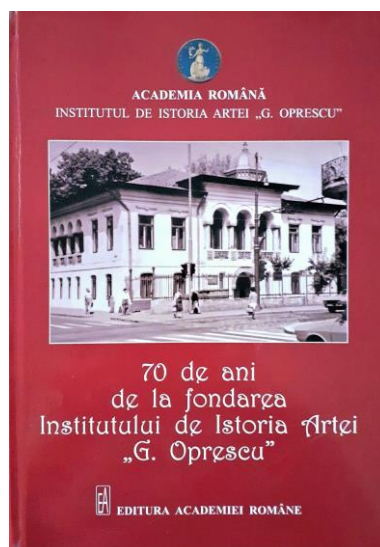
## RECENZII

*70 de ani de la fondarea Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”*, coord.: Adrian-Silvan Ionescu, ediție îngrijită de Ioana Apostol și Virginia Barbu, Editura Academiei Române, București, 2020, 484 p.

Institutul de Istoria Artei a fost înființat, împreună cu alte institute de cercetare ale Academiei Republicii Populare Române, prin Decizia nr. 1709 a Consiliului de Miniștri al RPR din 27 decembrie 1948. Este informația cu care își deschide „Precuvântarea” Adrian-Silvan Ionescu, actualul director al Institutului și totodată coordonatorul volumului recenzat în paginile de față. Ulterior, pe 1 martie 1949, Institutul de Istoria Artei al Academiei Române a dobândit o structură și a început să funcționeze sub conducerea strălucitului profesor de istoria artei G. Oprescu, cel care, postum, avea să dea numele Institutului, în 1992. Pe 20 și 21 octombrie 2019, în Aula Academiei Române și, respectiv, la sediul Institutului s-au desfășurat lucrările conferinței naționale intitulate *70 de ani de la fondarea Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române*. Iar volumul colectiv, la care au contribuit 31 de autori, adună între copertile sale versiunile extinse ale comunicărilor științifice prezentate la conferința din 2019.

Ampla „Precuvântare” a lui Adrian-Silvan Ionescu, completată cu 63 de ilustrații relevante, trece în revistă momentele și realizările esențiale ale primelor șapte decenii de activitate a Institutului de Istoria Artei, cu toate sectoarele și compartimentele sale. De pildă: „Datorită statutului înalt pe care îl are Institutul de Istoria Artei «G. Oprescu» în lumea academică internațională, a fost invitat să facă parte din RIHA (International Association of Research Institutes in the History of Art), iar directorul sau secretarul științific au participat la câteva dintre întrunirile anuale ale acestui organism select de specialitate” (p. 19). O altă informație semnificativă: „prin Decretul nr. 418/19 mai 2014, semnat de Președintele României, Traian Băsescu, Institutul de Istoria Artei «G. Oprescu» a fost distins cu *Ordinul Meritul Cultural* în grad de ofițer, categoria H «cercetare științifică», la împlinirea celor 65 de ani de rodnică activitate” (p. 29, subl. aut.).

Cele 31 de texte ce urmează sunt împărțite în trei secțiuni substanțiale. Prima dintre acestea îi este dedicată lui G. Oprescu (1881-1969) și debutează cu articole având un pregnant caracter confesiv. În „Întâlnirile mele cu prof. G. Oprescu”, Adina Nanu, artistă și istoric al artei, relatează „cum, din *exemplu negativ*, cum îmi apărea la început, profesorul George Oprescu mi-a devenit *exemplu pozitiv*, demn de urmat” (p. 64, subl. aut.). Irina Andreescu



Treadgold, istoric de artă și arheolog, rememorează „O zi din viața publică a academicianului Oprescu în luna mai 1968” – o zi în care, luând cuvântul în cadrul ședinței anuale a Academiei RSR, acesta a intervenit curajos în favoarea tinerilor cercetători din Institut (dând-o drept exemplu și pe autoarea articolului) cărora decidenții politici le refuzau nejustificat, în repetate rânduri, viza de ieșire din țară.

Istoricul Mihai Sorin Rădulescu semnează „Considerații despre genealogia lui George Oprescu”, în care revelează multe informații inedite despre înaintașii întemeietorului Institutului de Istoria Artei. Astfel, pornind de la o comunicare a istoricului și criticului de artă Radu Bogdan, un veteran al Institutului bucureștean, autorul afirmă: „După toate probabilitățile, G. Oprescu este fiul natural al magistratului Ion Bălțeanu, președinte al Curții de Conturi, descendent al unui frate al boierului Dinu Bălțeanu. Potrivit unui arbore genealogic alcătuit de genealogistul George D. Florescu, bunica paternă a lui G. Oprescu era Zoe (Mița) Măldărescu, provenind din ramura gorjeană a cunoscutei familii de boieri pământeni din județele Gorj și Vâlcea” (p. 76). Din același articol aflăm, de exemplu, că, prin familia Bălțeanu, G. Oprescu se înrudea cu Paul Călinescu, unul dintre cei mai importanți pioneri ai cinematografului românesc. Mihai Sorin Rădulescu își ilustrează articolul cu propriile fotografii ale locurilor menționate în prezentarea genealogică.

Ioana Vlasiu, fost cercetător principal la Institutul de Istoria Artei, contribuie la volum cu textul „George Oprescu, critic de artă: între hedonism și politică culturală”, evidențiind rolul fundamental jucat de G. Oprescu în consacrarea și reevaluarea unor artiști plastici precum Ioan Andreescu sau Dumitru Ghiață. Cătălina Macovei, șefa Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Academiei Române, semnează „Câteva precizări referitoare la donația G. Oprescu. Studii de atribuire”, articol beneficiind de imagini ale multor opere de artă importante. Între 1957 și 1969, G. Oprescu a donat Cabinetului de Stampe uriașa sa colecție de gravuri și desene, cuprinzând lucrări ale multor artiști români și străini de referință (Nicolae Grigorescu, Theodor Pallady, Nicolae Dărăscu, Hans Burgkmair, Lucas Cranach sau Albrecht Dürer). În studiile sale de atribuire, Cătălina Macovei se concentrează asupra câtorva desene ale școlii italiene, dintre cele 355 aparținând donației lui G. Oprescu.

Vlad Țoca, profesor de istorie și istoria artei, propune studiul comparativ „George Oprescu și Coriolan Petranu, doi istorici de artă remarcabili ai României interbelice”. Foști colegi, pentru mai mult de un deceniu, la aceeași facultate a Universității din Cluj, cei doi intelectuali au fost uniți de „dorința lor de a contura și afirma identitatea culturală a românilor și a României, în parte și ca reacție la unele atitudini ostile ale istoriografiei de artă din țările vecine, în special cea maghiară” (p. 133) – un efort care, în contextul schimbărilor aduse de Primul Război Mondial, „le apărea amândurora ca o datorie firească, ca oameni de cultură, ca specialiști într-un domeniu atât de special ca istoria artei, ca cetățeni ai țării și ca români” (*loc. cit.*).

Cercetătoarea Steluța Boroghină studiază „Importanța legăturii dintre George Oprescu și Ion Cantacuzino: rolul lor în colecționismul românesc de artă” (un articol dedicat memoriei istoricului de artă Ruxandra Beldiman și ilustrat cu nouă portrete și un autoportret, în creion și/sau peniță, semnate de Jean Alexandru Steriadi). Autoarea examinează legăturile dintre G. Oprescu și „Școala de artă de la Institutul Cantacuzino”, din care făceau parte personalități științifice și artistice deopotrivă. Intrat în grupul „cantacuziniștilor” ca „tânăr discipol aflat la începuturile formării sale”, G. Oprescu devine treptat acel „călăuzitor al acestuia” care, „în epoca deplinei sale maturități”, își asumă „rolul de mentor” după dispariția profesorului Cantacuzino (p. 135). A doua secțiune a studiului tratează „Importanța Muzeului Toma Stelian în contextul colecționismului din perioada interbelică. Prima expunere permanentă de artă extrem-orientală din România”.

Iozefina Postăvaru, cercetătoare la Institutul Național al Patrimoniului, contribuie la carte cu textul „*Bisericile cetăți ale sașilor din Ardeal* de George Oprescu – o proiecție vizionară în Lista Patrimoniului Mondial” (ilustrat predominant cu fotografii proprii), subliniind că, prin monografia sa din 1956, G. Oprescu „a anticipat cu 40 de ani recunoașterea Valorii Universale Excepționale a satelor cu biserici fortificate din Transilvania” (p. 155). Ultimul articol din prima secțiune este „George Oprescu și Ion Frunzetti: lecturi ale lui Michelangelo ca «Uomo universale»”, al Alexandrei Crăciun (conferențiar în cadrul Facultății de Litere a Universității din București), un alt studiu comparativ aprofundat, bazat pe mitologiile lui Perseu și teoria foucauldiană a „similitudinilor”. Altfel spus, textul autoarei propune „o privire mediată prin intermediul unei grile – la fel de hipnotice ca ochii Gorgonei – de tip poststructuralist” (p. 165).

A doua parte a volumului, intitulată „Istoriografie și critică de artă”, este deschisă de coordonatorul Adrian-Silvan Ionescu printr-un studiu tinzând spre exhaustivitate, „Arta și artiștii secolului al XIX-lea în viziunea istoricilor artei secolului XX de la Institutul de Istoria Artei”. Autorul pornește de la faptul că arta veacului precedent „s-a aflat constant și prioritar în preocuparea istoricilor de artă ai secolului XX”, iar G. Oprescu a fost, printre istoricii de artă români, „cel mai entuziast în a aborda acea perioadă generoasă și recompensantă pentru cei ce i se dedicau” (p. 179). Cercetătorii Institutului le-au consacrat artiștilor români importanți ai secolului al XIX-lea numeroase volume independente sau articole publicate în revista *Studii și cercetări de istoria artei* (înființată în 1954) – lucrări examinate cu acribie și obiectivitate de Adrian-Silvan Ionescu. Discutând, de pildă, articolul „Atitudinea protestatară a lui Theodor Aman față de monarhie și regimul ei politic” (1954), în care Radu Bogdan „încearcă să facă din Aman un adevărat militant antimonarhist”, Adrian-Silvan Ionescu nu se sfiește să dea un verdict dur, dar corect: „Acest material este cel mai elocvent exemplu de mistificare și interpretare părtinitoare a documentului de arhivă” (p. 185). Ulterior, printr-un articol publicat tot în *SCIA*, în 1956, G. Oprescu „l-a atacat și criticat deschis pe subalternul său prea angajat politic” (p. 186). Studiul lui Adrian-Silvan Ionescu, ilustrat cu 18 imagini ale istoricilor de artă menționați, se încheie cu un happy-end întârziat, dar binevenit. În 2018, un grup de cercetători români (mulți dintre ei activând la Institutul de Istoria Artei), coordonați de academicienii Răzvan Theodorescu și Marius Porumb, au publicat, în două tomuri masive, sinteza *Arta din România din preistorie în contemporaneitate*, împlinind astfel, după mai multe decenii, „visul fondatorului acestei importante și necesare instituții, profesorul și academicianul G. Oprescu” (p. 212).

Ruxandra Demetrescu, istoric de artă și profesoară de istoria și teoria artei la Universitatea Națională de Arte din București, contribuie la volum cu articolul „Repere teoretice în gândirea artistică românească din prima jumătate a secolului 20 – între (pura) vizualitate și empatie”. Autoarea își propune să identifice „o problematică și un tip de analiză vizuală care pot fi citite, direct sau mediat, în contextul științei artei de la finele veacului al 19-lea” (p. 213). Ruxandra Demetrescu argumentează că intelectualii români cu formație filozofică și/sau estetică de sorginte germană, activi în perioada interbelică (Tudor Vianu, Lucian Blaga, Ștefan Nenițescu, Oscar Walter Cisek și Marin Simionescu-Râmnicăneanu, urmași de elevii lor, precum Ion Frunzetti și Mircea Popescu), alături de un artist cu vocație speculativă, Francisc Șirato, au fost influențați în mod firesc de ideile și teoriile unor autori din spațiul germano-austriac: Alois Riegl, Wilhelm Worringer, Heinrich Wölfflin, Adolf von Hildebrand, Konrad Fiedler, Max Dvořák.

Criticul și istoricul de artă Ruxandra Dreptu semnează evocarea „Andrei Pintilie, cu «ochiul în ureche»”, preluând titlul volumului autorului menționat ce a apărut postum, în 2002, sub îngrijirea Ilenei Pintilie. Articolul analizează pertinent amintita antologie a lui Andrei Pintilie, reunind „73 de studii, cărți, articole, cronici, eseuri, prefețe la cataloage scrise în timp ce era muzeograf la Muzeul Brukenthal, la Oficiul pentru Patrimoniul Cultural Național și, în

cele din urmă, cercetător la Institutul de Istoria Artei” (p. 225). Un alt articol cu caracter evocator este „Medalion în cerneală: Vasile Drăguț (1928–1987)”, al Danei Jenei, cercetătoare la Institutul de Istoria Artei. Despre directorul Institutului de Istoria Artei din perioada 1976–1987, autoarea afirmă: „Amintirea profesorului Vasile Drăguț este vie în memoria tuturor celor care l-au cunoscut, fiind prelungită în timp prin activitatea discipolilor săi și prin cărțile fundamentale pe care le-a scris, dedicate în principal istoriei artei românești” (p. 234). Aceeași personalitate remarcabilă este omagiată de istoricul și criticul de artă Adrian Guță în „Arta modernă și contemporană românească în scrierile lui Vasile Drăguț”. Cel menționat nu a fost doar „un istoric de artă de importanță majoră pentru studiul artei medievale românești”, ci și un comentator avizat al artei moderne și contemporane din țara noastră, „publicând mai multe monografii, studii, cronici, texte de catalog, rostind discursuri la vernisajul unor expoziții” (p. 241).

Despre „Pavel Chihaiia – cercetător al artei medievale” scrie Constantin I. Ciobanu, secretar științific al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”. În 2019, când se organiza conferința națională ce a stat la baza volumului, Pavel Chihaiia tocmai se stinsese din viață, la München, la venerabila vârstă de 97 de ani. După o sumară trecere în revistă a activității celui dispărut, Constantin I. Ciobanu își concentrează analiza asupra celor cinci volume publicate în 1998 sub titlul generic *Arta medievală*. Investigarea meticuloasă a pentalogiei este completată de observația că „Pavel Chihaiia a încercat – și în mare parte a reușit – să identifice și să introducă în circuitul științific câteva trăsături importante ale civilizației medievale și premoderne din spațiul românesc” (p. 253).

O altă cercetătoare a Institutului de Istoria Artei, Virginia Barbu, care a și îngrijit cartea recenzată, contribuie cu un alt articol omagial, bine ilustrat și consacrat unei personalități abordate de autoare și în teza sa de doctorat: „De la Karl Storck la Constantin Brâncuși – anii de formare ca istoric de artă ai lui Barbu Brezianu”. Devenit cercetător la Institutul de Istoria Artei la 1 mai 1953, Barbu Brezianu avea să-și dedice „mai mult de jumătate din existență vieții și operei lui Constantin Brâncuși, subiect de studiu oferit chiar de Oprescu” (p. 254). Însă Virginia Barbu pune în lumină aici textele lui Barbu Brezianu din cel dintâi deceniu de activitate la Institut, încercând „să contureze felul în care, prin hibridizarea genurilor literare, scriitura lui Brezianu evoluează până la deplina maturitate ce poate fi situată în jurul primului articol fundamental despre Brâncuși” (*loc. cit.*).

Eduard Andrei (Institutul de Istoria Artei) este autorul articolului „Fața nevăzută a pictorului: Marin Gherasim, cercetător la Institutul de Istoria Artei «G. Oprescu»”. Excelent documentat și bogat ilustrat, textul examinează activitatea, puțin cunoscută, a artistului plastic la Institut, unde a fost angajat între 1983 și 1991. Cercetătoarea Corina Teacă, reprezentând același Institut de Istoria Artei, semnează articolul „Amelia Pavel: o privire asupra modernismului românesc”. Autoarea extrage trăsăturile specifice ale scrierilor Ameliei Pavel, punându-le în relație cu lucrările românești dedicate artei moderne.

Pe lângă Pavel Chihaiia, în 2019 s-a stins și Gheorghe (Gyuri) Vida, istoric și critic de artă, care s-a angajat la Institutul de Istoria Artei imediat după absolvirea Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” (1970) și a lucrat aici până la pensionarea sa (2011). Un mișcător omagiu îi aduce Mariana Vida în „Gheorghe Vida (8 august 1946 – 5 septembrie 2019). Un portret”, text însoțit de 15 imagini sugestive cu cel dispărut din perioada 1970–2014.

Ultimul studiu din secțiunea mediană a volumului colectiv este „Influențe ale ideologiei comuniste în istoriografia de artă românească. Scrieri monografice din perioada 1948–1964”, semnat de Roxana Modreanu, de la Universitatea de Artă și Design din Cluj-Napoca. Examinând monografiile publicate în perioada menționată și dedicate unor artiști precum Gheorghe Tattarescu, Theodor Aman, Nicolae Grigorescu, Ștefan Luchian, Nicolae Vermont și Octav Băncilă, autoarea observă că intruziunea politicului, prin presiunea identificării unor teme

convenabile pentru susținerea continuității realismului în pictura autohtonă, „conduce, adeseori, la abuzuri hermeneutice care denaturează însuși sensul operei respectivilor artiști” (p. 315).

Partea finală a cărții, intitulată „Personalități și instituții – direcții în cercetarea istoriei artei românești”, se deschide cu o nouă contribuție a unui cercetător de la Institutul de Istoria Artei, Vlad Bedros. Dedicat memoriei istoricului de artă Ada Hadju, studiul „Patrimonializarea moștenirii culturale postbizantine. Polemici metodologice și cristalizări legislative pe parcursul secolului al XIX-lea” plasează procesul de patrimonializare la intersecția unor discursuri diferite – literar, juridic și artistic –, „al căror interes comun îl reprezintă acele mărturii ale trecutului considerate suficient de reprezentative pentru a fi salvate” (p. 327). Vlad Bedros examinează pe rând „discursul literar privind patrimoniul medieval” (p. 329), „dezbateri ale arhitecților și încercări de popularizare a interesului pentru patrimoniu” (p. 332) și „începuturile legislației privind patrimoniul” (p. 338), pentru a demonstra că „geneza stilului național promovat de Ion Mincu rămâne mai puțin o întreprindere solitară, cât un efort concentrat al unui mediu profesional, sensibil la înnoirile de limbaj și concepție promovate mai mult prin experiment artistic decât prin teoretizare asiduă” (p. 345).

Raluca Tomi, cercetătoare la Institutul de Istorie „Nicolae Iorga” al Academiei Române, semnează articolul „Nicolae Iorga și învățământul artistic românesc”, prin care își propune să evidențieze „importanța unui izvor arhivistic, prea puțin folosit de istorici și de specialiști în istoria artei, care se află adăpostit în Biblioteca Academiei: corespondența Iorga, 431 de volume frumos legate” (p. 346). Muzeografa Daniela Dâmboiu este prezentă în volum cu articolul „Istoricul de artă Victor Roth și rolul său în formarea «Colecției de orfevrărie / Tezaur» a Muzeului Național Brukenthal din Sibiu”. După cum argumentează autoarea (folosind și fotografii cu obiecte sau detalii semnificative), Victor Roth, membru de onoare al Academiei Române între 1926 și 1936, a contribuit decisiv, prin lucrarea sa publicată în 1922, la „identificarea și studierea vaselor de cult ale bisericilor evanghelice transilvănene, precum și valorificarea lor științifică” (p. 357). O altă reprezentantă a Muzeului Național Brukenthal, Iulia Mesea, este autoarea textului „Dr. Julius Bielz (1884–1958) și contribuțiile sale la istoria artei din România”, completat cu nouă imagini relevante. Activitatea polivalentă a lui Julius Bielz, istoric de artă și etnograf sas care a colaborat cu G. Oprescu la studierea bisericilor fortificate transilvănene, este împărțită de Iulia Mesea în: „Opera de muzeu. Îngrijirea colecțiilor” (p. 372), „Cercetarea patrimoniului Secției de artă” (p. 374) și „Contribuția științifică” (p. 375).

Cristian Vasile, de la Institutul de Istorie „Nicolae Iorga”, discută despre „Institutul de Istoria Artei ca parte a sistemului de cercetare științifică umanistă în timpul regimului Gheorghiu-Dej”. Concluzia autorului este că „directorul Institutului de Istoria Artei, G. Oprescu, a reușit – uneori cu grave compromisuri morale – să prezerve după 1948 un discurs academic mai puțin afectat de ideologizare dacă ne raportăm la profilul altor institute umaniste și de științe sociale ale Academiei RPR” (p. 392).

Ramona Caramela (Institutul de Istoria Artei) semnează articolul „Perspective asupra cercetării de artă populară. Institutul de Istoria Artei în anii '50”. Textul, „conceput ca un studiu de caz pornind de la Secția de artă populară a Institutului de Istoria Artei, propune o discuție preliminară asupra cercetării de artă populară din perspectiva instituțională și a producției științifice, urmărind implicațiile ideologice ale regimului politic” (p. 394). Autoarea marchează „momentul *Scânteia*”, referindu-se la articolul critic la adresa Institutului de Istorie din Cluj, care, apărut în 1953, a devenit rapid un „punct de referință pentru institutele de cercetare din România” (p. 396). În secțiunea „Cercetarea de artă populară”, Ramona Caramela analizează producția științifică a cercetătorilor Secției de artă populară a Institutului din deceniul șase.

Unul dintre cele mai incitante texte din volum este „Mărturii despre cercetătorii Sectorului de artă feudală al Institutului de Istoria Artei în arhiva CNSAS”. Autoarea, Cristina

Cojocaru, și ea cercetătoare la Institutul de Istoria Artei, a urmărit prezența cercetătorilor medievști din Institut în arhiva poliției politice din România, astfel încât oferă cititorilor multe informații inedite, dintre care unele pot stârni controverse – după cum remarcă autoarea într-o notă de subsol, „șapte dintre cercetătorii secției au fost deconspirați până acum ca fiind informatori ai Securității” (p. 407). Întrebarea ridicată de Cristina Cojocaru în finalul articolului său își așteaptă încă răspunsul: „A fost această instituție o supapă pentru «foști», un fel de rezervație a «dinozaurilor», în care colecționarul Oprescu a adunat și a salvat, cu prețul cedării proprii, exemplare umane și intelectuale rare, amenințate cu dispariția în anii zbuciumați ai primelor decade de comunism în România sau, dimpotrivă, Institutul a fost mereu o capcană, un dispozitiv aparent permisiv, care îndeplinea misiunea de a-i supraveghea, cenzura și reeduca pe gânditorii cu spirit liber, ce ar fi putut să inițieze o temută schimbare de viziune?” (p. 428–29).

Ioana Apostol (Institutul de Istoria Artei), care a îngrijit volumul împreună cu Virginia Barbu, semnează textul „Poliția politică și Institutul de Istoria Artei: cazul Teodoriei Voinescu”, bazat pe dosarul de Securitate al celei care a fost o colaboratoare apropiată a lui G. Oprescu, din prima serie de cercetători angajați la Institut. Urmărirea Teodoriei Voinescu, arestarea sa, bazată în special pe notele informative furnizate de agentul cu nume conspirativ „Silviu”, procesul și condamnarea sa, recursul și eliberarea „Muzeografei” sunt capitole dintr-un studiu care se citește cu suflul la gură.

Muzicologul și bizantinologul Ozana Alexandrescu, cercetătoare la același Institut de Istoria Artei, propune articolul „Contribuții în domeniul muzicii de tradiție bizantină”. Autoarea afirmă că regretatul Daniel Suceava, care a activat în cadrul sectorului de muzică al Institutului din 1988 până la moarte (2019), „a fost cercetătorul care a contribuit cel mai mult la îmbogățirea acestui domeniu al muzicologiei românești. Timp de trei decenii, a abordat teme diverse, în special cu o concentrare pe aspecte particulare, dar și tema majoră a catalogării manuscriselor din fondul grecesc al Bibliotecii Academiei Române” (p. 452).

Istoricul de teatru Liliana Alexandrescu, care a lucrat la Institutul de Istoria Artei din 1968 până în 1975, este prezentă în volum cu articolul „*Jocul păpușilor* în holul Institutului de Istoria Artei: spațiul dramatic ca spațiu aleatoriu. Între proiect și memorie”. Plecând de la amintirile sale din Casa Dissescu (sediul Institutului din 1967 și până azi), dar și de la teoriile lui Peter Brook (*Spațiul gol*) și Mircea Eliade (*Sacral și profanul*), autoarea își prezintă vechiul proiect, din păcate nematerializat, de a monta în holul instituției un text dramatic vechi de un secol, *Jocul păpușilor* (1874), al lui G. Dem. Teodorescu.

Ultimul articol din volum este semnat de Marian Țuțui, critic și istoric de film, precum și cercetător de cinema în cadrul Institutului de Istoria Artei. „Contribuții la istoria filmului românesc: Ion I. Cantacuzino și Institutul de Istoria Artei” examinează rolul fundamental jucat de cel menționat – președinte al Comisiei pentru istoria filmului românesc, înființată în 1965, și autor al volumului *Momente din istoria filmului românesc*, publicat în același an, ulterior șef al Secției de Cinema a Institutului de Istoria Artei – în studierea trecutului cinematografului românesc. Marian Țuțui notează: „Prin prestigiul și funcția lui Ion I. Cantacuzino de președinte al Comisiei pentru istoria filmului românesc, Institutul a preluat sarcina de a coordona activitatea de cercetare științifică în domeniul istoriei filmului românesc, astfel încât IATC și Arhiva Națională de Filme îi vor fi «subordonate» din punct de vedere științific și metodologic” (p. 466).

Apărut în condiții foarte bune, volumul colectiv *70 de ani de la fondarea Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”* constituie o apariție editorială necesară și utilă nu doar pentru cititorii interesați de istoria Institutului, ci pentru toți cei care doresc să afle mai multe despre cercetarea artei în România de-a lungul a șapte decenii.

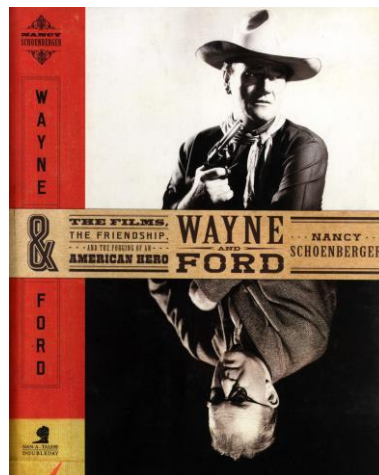
MIHAI FULGER

NANCY SCHOENBERGER, *Wayne and Ford. The Film, the Friendship and the Forging of an American Hero*, Doubleday, New York, 2017, 242 p. + il.

Atât John Ford cât și John Wayne – descoperirea sa – au fost obiectul multor monografii. Oricare dintre ei ar fi fost motivul lucrării, era imposibil să nu se vorbească și despre celălalt, căci viața și cariera lor au fost în interdependență. Dar o carte despre amândoi este o noutate. Iar autoarea, profesoară de limba engleză și „creative writing”, a fost, de mai multă vreme, atrasă de subiecte din zona cinematografului, elaborând, în colaborare, monografii despre Oscar Levant, George Reeves (unul dintre primii interpreți ai lui Superman) și despre relația furtunoasă dintre Elizabeth Taylor și Richard Burton. Tot despre o relație tensionată, dar de altă natură, este vorba în acest recompensant volum. Pentru că ea prezintă partea nevăzută a capodoperelor lui Ford în care l-a avut ca protagonist pe Wayne, culisele acestora, cu bunele, dar mai ales cu relele lor.

Autoarea mărturisește că îi plac filmele western și a crescut cu ele. Și afirmă că nu este singura femeie care iubește acest gen, dând o listă cu alte autoare, jurnaliste și critici de film care îndrăgesc peliculele cu acțiunea în Vestul Sălbatic. Ea face chiar o paralelă între tatăl ei, locotenent colonel de aviație, pilot de încercare, și John Wayne, cu care semăna și pe care îl luase drept model. În acea perioadă, oameni ca tatăl ei învățau despre America și o iubeau datorită filmelor lui John Ford. Tot de acolo erau deprinse bărbăția, curajul, hotărârea, onoarea și plasarea intereselor țării mai presus de cele personale, într-un cuvânt „să fii bărbat”! Schoenberger deplânge contemporaneitatea care a pierdut aceste calități și care privește cu dispreț masculinitatea înaintașilor, izvorâtă din mitul frontierei, al cuceririi Vestului și al închegării unei națiuni. Ea spune: „Eroul western a rămas o iconă a masculinității chiar dacă aparține mai mult nostalgiei decât reprezentărilor curente. (...) Nici un alt regizor și actor nu au creat idealul eroului american mai mult decât Ford și Wayne” (p. 6). Concluzia ei este că această atitudine rezervată față de masculinitate provine din faptul că tineretul nu mai crește și nu se mai formează privind filme western, care păreau povestioare amuzante, cu pac-pac și cavalcade, doar pentru cei care nu reușeau să sesizeze în ele mesajul moral. Pe bună dreptate ea subliniază: „Westernurile ne fac să vedem cum simplii muritori devin eroi, cum băieții devin bărbați.” (p. 209). Aceasta este o admirabilă apologie a westernului! După spusese sale, aceste filme răspundeau la întrebările „Ce este onoarea? Ce este justiția? Ce este loialitatea?” (p. 12).

În rest, descoperim în John Ford un regizor crud, tiranic, violent, sadic, arogant, capricios, arțăgos, ranchiunos, răzbunător, nemilos, necomunicativ, închis, imprezvizibil, dar... genial, pe care toți îl idolatrizau și în filmele căruia ar fi fost fericiți să joace. Inspira actorilor teamă și adorație în același timp. Dacă se simțea trădat, nu ierta decât cu foarte mare greutate, chiar dacă, în sinea sa, îl aprecia pe cel ce greșise față de el. Așa a fost cazul cu Wayne: deși ochit de Ford ca erou ideal pentru peliculele ce le plănuia și chiar folosit ca figurant în două filme mute, ne semnificative, regizorul nu i-a vorbit timp de doi ani și nu l-a distribuit timp de nouă ani în alte producții pentru că interpretase rolul unui tânăr trapper în filmul *The Big Trail* al lui Raoul Walsh (p. 33). Walsh, irlandez la fel ca Ford, îl remarcase pe Marion Morrison, poreclit Duke de prieteni, student și jucător de fotbal ratat din cauza unui accident, care câștiga și el un ban, în vacanță, ca recuzitor pe studiourile de filmare. Regizorul văzuse cu câtă ușurință vlăjganul cu chip senin ridicase pe umăr, dintr-o mișcare, un fotoliu destul de greu. Walsh interpretase, în tinerețe, rolul actorului John Wilkes Booth, asasinul președintelui Abraham Lincoln, la Teatrul



Ford din Washington, în capodopera *Nașterea unei națiuni* a lui D.W. Griffith. Dar, în urma unui accident de automobil, își pierduse ochiul stâng și a trebuit să renunțe la o carieră de actor pentru una, mult mai satisfăcătoare, de regizor. El a fost cel care i-a schimbat numele proaspătului actor din Morrison în Wayne, după acela al unui brav general din timpul Revoluției Americane și al campaniilor indiene din perioada respectivă, „Mad” Anthony Wayne. Prenumele ales de însuși Duke a fost, se pare, în cinstea lui Ford, pe care îl admira fără rezervă și-i devenise idealul pe care dorea să-l imite (p. 27, 31). Din păcate, după acest debut strălucit, Duke nu a mai primit alt rol important și, o perioadă de nouă ani, a jucat doar în „B westerns”, filme de categorie inferioară, ieftine, fără pretenții, destinate copiilor și tineretului.

Cartea semnată de Nancy Schoenberger se dezvoltă pe două planuri paralele, urmărind biografia și cariera celor doi, regizor și actor, și punctele în care acestea s-au intersectat și au evoluat alături. Aproximativ, dintre ei s-a edificat pe violență și alcool, amândoi fiind mari amatori de trântă și de băutură. Amândoi erau înalți și voinici.

Ford, purtând la naștere numele de John Martin Feeney, nu văzuse lumina zilei în Irlanda, fapt care l-a obsedat și i-a afectat întreaga viață. Dar a încercat să anihileze acest „handicap” printr-un comportament brutal, necioplit, violent și mereu cu „capsa pusă”, ca al irlandezilor care – în percepția lui – își demonstau în acest mod tăria și bărbăția. Oricând te puteai pomeni pocnit, fără vreun motiv anume, de regizorul prost dispus. Așa a și început relația dintre cei doi, regizorul dându-i un picior în spate pentru că i se afla în cale, meșterind ceva la un balot de recuzită. Însă tânărul sportiv a căzut atât de elastic și de elegant încât regizorul a rămas uimit. Apoi, aflând că fusese jucător de fotbal american, l-a placat pe neașteptate și l-a pus la pământ; dar Duke s-a ridicat imediat, l-a înșfăcat și l-a pus el însuși la pământ, spre consternarea echipei de filmare care se aștepta, cu groază, la reacția furioasă a regizorului umilit. Dar acestuia i-a plăcut Duke, astfel încât s-a pus pe picioare și a plecat cu demnitate, fără a da frâu liber exceselor de furie (p. 26).

Sunt comentate, în continuare, căsătoriile celor doi, nefericite în egală măsură: Mary McBride Smith a lui Ford, fată cu avere și genealogie ilustră, având doi bunici ofițeri în armata Confederației Sudiste, își evidențiază mereu superioritatea; nu o entuziasmau filmele soțului, rod al unui efort susținut, și cu atât mai puțin bețiile acestuia cu tovarășii de pahar (p. 43). Josephine a lui Duke era o catolică ferventă, iar refuzul soțului de a se converti a minat, încă de la început, lungul lor mariaj, deși au avut 4 copii împreună. Pentru a se relaxa în interminabilele bacanale cu prietenii bărbați și a scăpa de soție, Ford se refugia la bordul yachtului său „Araner”, numit așa de la Insulele Aran din Irlanda. Acolo l-a invitat pe Duke, într-o zi a anului 1938, când l-a văzut pescuind pe chei. Wayne a devenit unul dintre membrii cercului intim al regizorului pentru că ținea la băutură și-i plăceau reuniunile exclusiviste, bărbătești. Această camaraderie bărbătească era idealul lui Ford și reprezenta esența epopeii cuceririi Vestului american așa cum o înțelegea el. De aceea, în filmele sale, femeile arar aveau roluri principale sau de mai lungă întindere. În timpul croazierelor, Ford se îmbăta atât de tare încât dădea drumul, pe el, nevoilor firești, și nu se mai putea intra în cabina sa din cauza mirosului, așa cum îi relatase chiar Duke lui Henry Fonda (p. 44).

Anul 1939 a marcat debutul unei lungi și fructuoase colaborări artistice între cei doi, Duke fiind distribuit în rolul simpaticului, naivului, dar hotărâtului pușcăriaș evadat Ringo Kid din filmul *Diligența* – capodopera creației fordiane. Producătorul îl avea în vedere pe Gary Cooper pentru acel personaj, dar Ford îl considera prea vârstnic, prea experimentat ca actor și, în consecință, mai greu de modelat după dorințele sale și mult mai costisitor din cauza palmaresului și a statutului înalt între ceilalți posibili interpreți. Imprevizibil, după stilul său, Ford i-a oferit lui Wayne acest rol într-o zi când se aflau la bordul lui „Araner”: după multe pahare când, aparent, se sfătuiau în privința distribuției și Duke, modest, propusese alt nume în locul lui Cooper, regizorul a răcnit la el: „You idiot. Couldn't you play it?” (Idiotule. Tu nu-l poți juca?) (p. 47). Așa a început îndelungata lor colaborare. Faptul că Wayne nu avea experiență de actor și nu stăpânea atitudinile și gesturile teatrale ale altor actori i-a statuat autenticitatea și popularitatea. El a devenit tipul băiatului rău cu



fond bun („the good bad boy”). În primele săptămâni, necruțătorul regizor l-a chinuit până la extenuare pe proaspătul star, l-a pus să se miște, să se cațere, să încalece și descălece de sute de ori, l-a insultat și umilit în fața întregii echipe: îl „alintă” cu apelative de genul „big oaf” (mare mocofan, nătărău, bătăran, tont) sau „dumb bastard” (ticălos prost, tâmpit). Dar Duke a îndurat totul cu stoicism pentru că îl admira pe Ford și înțelegea că acela încerca să scoată totul din el pentru a-l face un adevărat actor.

Trebuie spus că, pe ecranele românești, *Diligența* a rulat, în 1940, sub titlul *Cavalcada fantastică* – așa cum o atestă cronicile din epocă (a se vedea, între altele, rubrica „Ecran” semnată de Ioana Ștefan în periodicul *Universul literar* (an IX, nr. 6/3 februarie 1940, p. 7).

În timpul filmărilor, Ford nu mai bea și interzicea tuturor actorilor și membrilor echipei să se atingă de alcool (p. 54–55). Dacă simțea că vreunul mirosea a băutură, îl elimina fără drept de apel din distribuție, după ce îl bătea. Lui Dobe Carey i-a rupt coastele. În timpul turnării, spre a-și amăgi setea, Ford mesteca marginea unei batiste (p. 98). Dar, imediat ce termina turnarea, se adăpa din plin cu licorile preferate. În perioada prohibiției ținea ascunse sticlele într-o cameră cu un perete fals. El și grupul său de bețivi erau de principiu că nu poți avea încredere în cineva care nu bea!! (p. 55).

Obsedat de genealogia sa irlandeză, Ford își căutase actori de același sânge ca el: Maureen O’Hara a fost starul feminin preferat. Dar aceasta nu l-a oprit să-i dea, netam-nisam, un pumn zdravăn în falcă (p. 92). Ce-i drept, O’Hara îl surprinsese îmbrățișând un actor al cărui nume actrița nu l-a dezvăluit în memoriile sale, astfel explicându-se preferința lui Ford pentru compania bărbaților (p. 139). Schoenberger sugerează anumite înclinații homosexuale pe care Ford și le reprima, ascunzându-le cu multă grijă (p. 135, 137, 139–141). În acea vreme, o homosexualitate declarată i-ar fi distrus cariera (p. 142). Mariajul său era nefericit. Când a regizat filmul *Mary of Scotland* s-a îndrăgostit de protagonistă, Katherine Hepburn, și i-a propus să se căsătorească. Actrița i-a trimis o misivă soției regizorului oferindu-i o sumă importantă de bani pentru a accepta divorțul, dar a fost refuzată și idila s-a stins (p. 135–136).

De cealaltă parte, Duke divorțase și a contractat încă două mariaje cu niște frumuseți hispanice: actrița mexicană Esperanza „Chata” Baur, o mare băutoare, cu care a conviețuit 7 ani, și apoi actrița peruană Pilar Pallete, care era cu 22 de ani mai tânără ca el și care i-a stat alături timp de 25 de ani (p. 130–131, 133–134).

O răcire a relațiilor dintre Ford și Duke s-a produs în timpul războiului, când cel dintâi și-a oferit serviciile marinei și a fost trimis în Pacific, ca șef al echipei de operatori militari. A asistat la luptele de la Midway, din 1942, filmând sub focul japonez, fiind chiar rănit de șrapnele și elaborând o importantă peliculă – documentarul de 18 minute *The Battle of Midway*, pentru care a primit Premiul Academiei de Film (p. 68). Astfel, regizorul și-a împlinit visul de a fi marinar, căci în Marele Război fusese refuzat la înrolare din cauza deficiențelor de vedere. A fost demobilizat cu gradul de comandor, dar rezultatele strălucite ale activității sale de reporter de front i-au adus, în 1951, avansarea la gradul de contraamiral de rezervă, fapt ce l-a flatat foarte mult.

Prins într-un contract foarte bine plătit, Duke nu a îmbrăcat uniforma militară, ca alți confrăți, precum Henry Fonda, James Stewart, Robert Montgomery, Ronald Reagan și Clark Gable (p. 128). Ani de zile Duke a fost ironizat de Ford și evitat de actorii ce fuseseră pe front pentru că nu și-a făcut datoria de soldat pentru țara sa, deși se pretindea un mare patriot. Totuși, în ianuarie 1944, a pornit într-un turneu de trei luni în sud-vestul Oceanului Pacific pentru a încuraja și amuza trupele prin prezența sa de star cu aură de erou al Vestului, cunoscut de toți tinerii soldați de pe ecranele cinematografelor. Acesta a fost aportul lui Duke la efortul de război, alături de chipul său imprimat pe afișele de recrutare care au atras un număr însemnat de voluntari.

Pe cei doi îi despărțeau și opiniile politice. Wayne era un susținător al Partidului Republican și un înverșunat anticomunist, la fel ca amicul său Ward Bond, tovarăș de ecran dar și de echipă, în tinerețe, când amândoi jucau fotbal, în vreme ce Ford nu era chiar atât de radical. Ambii actori se implicaseră în campania de epurări a senatorului Joseph McCarthy.

Chiar dacă nu părea a iubi comunismul, Ford a luat cuvântul la o întrunire a Breslei Regizorilor din America (Directors Guild of America), pe 15 octombrie 1951, când reputatul regizor Cecil B. De Mille dorea să impună un jurământ de credință al tuturor regizorilor și destituirea președintelui acelei organizații, Joseph Mankiewicz. Mai era planificată întocmirea unei liste negre a tuturor cineaștilor ce nu se născuseră pe pământ american (majoritatea evrei) care nu păreau a fi loiali idealurilor americane – listă susținută, cu entuziasm, de Wayne, Bond și alții. Dar, prin intervenția sa, Ford a deturnat finalul ședinței și măsura propusă nu a fost votată (p. 144–145). A rămas epocal modul simplu, flegmatic, în care regizorul și-a făcut prezentarea înainte de a ataca intențiile organizatorilor: „Sunt John Ford. Fac westernuri.”

Relația dintre cei doi s-a reînnoțit în 1948 când a fost turnată prima dintre cele patru pelicule dedicate cavaleriei americane, *Fort Apache*, urmată de *She Wore a Yellow Ribbon* (1949), *Rio Grande* (1950) și *The Horse Soldiers* (1959). Primul film i-a avut ca protagoniști pe Henry Fonda și pe John Wayne în rolurile colonelului și, respectiv, căpitanului (prea independent și nesupus) de la un mic fort din sud-vestul Statelor Unite. Viața de garnizoană, mediul soldătesc exclusiv bărbătesc îl satisfăceau pe deplin pe regizor. Prezența feminină este episodică și insignifiantă dramatic. El era de principiu că „bărbații luptă, iar femeile așteaptă” (p. 108). Exterioarele au fost turnate în mărețul peisaj din Monument Valley, pentru care Ford făcuse o pasiune. Odată a afirmat, pe bună dreptate: „Adevăratul star al westernurilor mele a fost totdeauna natura.” (p. 87). Nu este vorba că, aflat în preajma rezervațiilor indiene, a oferit de lucru și băștinașilor ca figuranți și cascadori în scenele de atac, considerându-i actori înnașcuți. La un moment dat regizorul a spus, cu umorul său imanent, greu de decelat: „Am ucis mai mulți indieni decât Custer” (p. 193). În *Fort Apache* l-a scutit pe Duke de răutățile și umilințele obișnuite, concentrându-și toate ironiile pe Fonda și reușind să-l facă a izbucni în lacrimi. Peste câțiva ani, când lucra la *Mister Roberts*, Ford l-a pocnit pe Fonda în nas, astfel relațiile lor rupându-se definitiv.

Pe lângă regie, Ford se amesteca, nu totdeauna cu justețe, în scenografie, chiar dacă deciziile sale nu erau corecte din punct de vedere istoric, ci răspundeau doar fanteziilor sau convingerilor sale estetice. Astfel, în serviciul de garnizoană cavaleriștii aveau chipie, nu pălării, mai ales nu cu borul ridicat în față. Când i s-a atras atenția că nu se purta acel model de pălărie, Ford a răspuns, flegmatic: „Poartă acum.” Nu admitea să fie contrazis sau criticat.

Regizorul se înconjură de oameni cu care ar fi dorit să semene, oameni tari, hotărâți, frumoși, buni călăreți și... buni băutori. Astfel a decis o carieră în lumea filmului unora care nici măcar nu visaseră la așa ceva, precum fostul boxer britanic de categorie grea Victor McLaglen – distribuit în roluri comice de sergent brav, dar alcoolic – și zveltul călăreț de rodeo Ben Johnson, folosit la început doar drept cascador, dar mai târziu fiind distribuit în rol de tânăr recrut, expert în echitație, însă cu trecut dubios de hoț de cai ce încerca să-și piardă urma prin înrolarea în armată, sub nume fals – procedeu des întrebuintat în epocă (p. 94–96).

*The Searchers* (1956) este un alt film mare al lui Ford – și unul dintre puținele color, pentru că el avea convingerea că adevăratele calități estetice le are filmul alb-negru, iar pelicula color o poate folosi orice ageamiu. Martin Scorsese apreciază această producție ca una dintre cele mai bune făcute vreodată (p. 108). Iar Duke și-a dat întreaga măsură a talentului său, impresionându-l chiar pe morocănosul și constant nemulțumitul Ford care scăpase un compliment, în stilul său specific: „I didn't know that the big son-of-a-birch could act.” (p. 104). În acest nou film turnat în Monument Valley, regizorul a fost inspirat de peisajele pictate de Frederic Remington și Charles M. Russell când a filmat campamentele indiene (p. 108). Aici Wayne întrupează caracteristicul erou al Vestului: bărbatul singur, fără familie, fără dragoste, fără prieteni, un refuzat al societății, un izolat care își urmărește cu tenacitate obiectivul, în cazul de față răzburarea morții unei cumnate pe care o iubea și recuperarea unei nepoate, furată de indieni, adoptată în trib și devenită chiar soția căpeteniei (p. 122). Wayne apare în postura unui neîmblânzit rasist gată să-și ucidă nepoata abia salvată din mâinile indienilor pentru că i se

pare... prea indiană, fiindcă aceasta trăise, totuși, cinci ani printre noile sale rude adoptive și pierduse aspectul și deprinderile civilizației omului alb. Dar era acest rasism chiar al lui Duke sau era al lui Ford? Aceasta rămâne o întrebare fără răspuns deocamdată. Filmul începe și se termină cu o imagine iconică, formând practic copertile producției: ușa cabanei întunecoasă ce se deschide spre lumina strălucitoare a preeriei la apropierea lui Duke ce se întorcea după încheierea Războiului Civil unde luptase de partea Confederației și, la final, aceași ușă închizându-se în fața lui după ce își recuperase nepoata și o redase familiei, în care el nu își avea locul...

În filmul *The Quiet Man* (1951) Ford a abordat un subiect irlandez la care visa de mult, turnat chiar în Irlanda, cu echipa sa preferată și fidelă: Maureen O'Hara, Wayne, Bond, McLaglen. Dar din această peliculă reieșea cu evidență că Duke se potrivea doar într-un peisaj din Vest și în vestimentația specifică locuitorilor de acolo, nu în costum contemporan (p. 149).

După experiența acumulată ca actor, Wayne a considerat că sosise momentul să își încerce mâna și ca regizor și producător. Subiectul ales a fost unul real, derulat în 1836, cu rezistența îndârjită a unui mic grup de texani baricadați în fosta mănăstire catolică din San Antonio în fața trupelor numeroase și bine antrenate ale președintelui și generalului mexican Antonio López de Santa Anna. Dar *Alamo* era o peliculă dificilă și foarte costisitoare, ce depășea cu mult capacitatea și posibilitățile financiare ale lui Duke, care se manifesta ca un perfecționist preocupat de acuratețea redării faptelor și personajelor. Proaspătul regizor își rezervase partea leului în distribuție, întrupându-l pe Davy Crockett de care era chiar apropiat ca etate: el avea 53 de ani, iar personajul istoric avusese 50 când căzuse eroic în luptă. Căciula de raton, haina de piele cu franjuri și mocasinii erau caracteristice pentru cel reprezentat. Filmul a costat enorm, fiind cea mai scumpă producție făcută vreodată la Hollywood până atunci: 12 milioane de dolari (p. 155). Numai pentru reconstituirea mănăstirii și a unei părți a orașului fuseseră investiți 1 500 000 dolari. Pe lângă actorii principali și secundari au fost folosiți 2 000 de figuranți și 1 500 de cai. Pentru a ieși mai ieftin, zilnic erau aduși de peste graniță 200 de mexicani, care apăreau în scenele de luptă ca soldați ai lui Santa Anna, iar seara erau trimiși înapoi, fiind muncitori ilegali în Statele Unite. Spre a acoperi în parte cheltuielile, pe lângă solicitarea de sponsorizări din partea milionarilor texani, Duke și-a ipotecat proprietatea de la Encino, automobilele de lux și un apartament din New York. Din cauza stresului la care era supus a început să fumeze foarte mult, câte 100 de țigarete pe zi, ceea ce i-a cauzat boala incurabilă de mai târziu (p. 154). Atunci, Ford, care nu era într-o stare prea bună după ce terminase pelicula *Sergeant Rutledge* – în care eroul principal era un cavalerist negru, ceea ce nu prea era acceptabil în acele vremuri –, s-a deplasat în Texas să-i dea o mână de ajutor și a condus a doua echipă de filmare. Intervenția sa a adus marca Ford, dar nu a putut salva filmul, care a fost un mare eșec. Ieșise o producție prea lungă și prea densă de 192 de minute, exagerat pentru o proiecție obișnuită, concurând în acest sens cu *Intoleranță* a lui Griffith, *Rapacitate* a lui Stroheim sau *Napoleon* a lui Gance, dar lipsindu-i substanța și arta aceluia. A fost nominalizat la Premiile Oscar, dar nu a obținut decât unul minor, pentru... sunet! (p. 161). Aceasta, ca și pierderea banilor investiți, au fost grele lovituri pentru Duke. Perspectiva era ca, 20 de ani din acel moment, muncind pe brânci, să nu mai poată beneficia de nici un câștig, totul mergând la acoperirea împrumuturilor (p. 163).

Peste doi ani, regizorul și actorul s-au reîntâlnit pe platou, lucrând la *Omul care l-a ucis pe Liberty Valance* pentru studiourile Paramount. Dar acesta a fost un nou prilej pentru Ford de a-l umili constant pe Duke, mai întâi pentru că studiourile impuseseră ca el să fie actorul principal și nu-i dăduseră libertate regizorului să-și selecteze protagoniștii. Apoi, pentru că el își dădea seama că Duke asigura succesul peliculei și aceasta îl necăjea cel mai tare, deși în distribuție mai avea doi actori de marcă, pe James Stewart și pe Lee Marvin în rolul titular. Avându-l sub bagheta sa imperativă, Ford îl ironiza constant pe Duke fiindcă nu luptase pe front așa cum făcuse Stewart. Un alt motiv de nemulțumire al regizorului a fost că, din cauza

bugetului limitat, nu a putut să folosească locațiile sale preferate din Monument Valley, ci doar studiourile din Hollywood. Așa că exterioarele sunt foarte puține și acțiunea se desfășoară în special în interioare. Filmul ilustrează moartea unei epoci, dispariția frontierei și a eroului de proporție mitică, înlocuirea pistolarului aprig cu juristul înțelept, promotor al legilor și oponent al „legii celui mai tare”. Chiar dacă tânărul avocat ajunsese să fie trimis la Washington, pe un scaun al Congresului, datorită bravurii de a-l fi lichidat într-un duel inegal pentru el pe notoriul pistolar Valance, se dovedește că această celebritate și poziție înaltă se clădiseră pe o mistificare de care nici el nu era conștient: banditul fusese împușcat de Duke care, deși iubea aceeași femeie ca Stewart, nu a putut asista la asasinarea competitorului său fără să-l doboare pe agresor. Legenda murise, omul dur al epocii pionieratului, întrupat de Duke, trebuia să iasă din scenă pentru că Vestul fusese cucerit și îmblânzit. Locul său era luat de avocați, oameni politici, industriași, ingineri, bancheri, antreprenori. În același fel dispărea și westernul idilic al perioadei clasice, fiind înlocuit cu westernul realist, care nu mai hrănea miturile expansiunii spre Vest și bărbăția eroicilor pionieri.

Aceasta a fost ultima colaborare marcantă între cei doi. Wayne a continuat să fie distribuit în pelicule western de alți regizori. După ce a avut operația la plămânul stâng Duke a încercat să ascundă boala atât de studiouri, care nu l-ar mai fi distribuit, cât și de Ford. Dar acesta a aflat și a venit să-l viziteze la spital, depănând amintiri și spunându-i soției, Pilar, că actorul i-a fost ca un fiu. Wayne i-a întors acest grațios gest când regizorul care îl ridicase pe pedestalul de star incontestabil al genului western se afla pe patul de suferință, în 1973. Cinic ca totdeauna, Ford l-a întâmpinat cu vorbele „Ai venit pentru a privi moartea, Duke?”.

Nu peste mult urma să se stingă și actorul. Dar a știut să iasă din scenă cu demnitate, ca eroul pe care îl interpretase totdeauna. Când era pregătit filmul *The Shootist* (1976) a solicitat rolul principal pentru care producătorul se gândea să-l angajeze pe George C. Scott. Scenariul se potrivea perfect cu propria-i dramă: un bătrân pistolar suferind de o boală incurabilă vrea să scape de chinurile ce i le prezentase medicul și își dă întâlnire într-un *saloon* cu niște vechi dușmani, spre a-și rezolva socotelile și a o sfârși de glonț, în stilul vieții pe care o dusesese. Plini de compasiune pentru Duke, James Stewart, Laureen Bacall, Richard Boone, Hugh O’Brian și John Carradine au cerut să fie distribuți chiar în roluri secundare, acceptând onorarii mult mai mici decât de obicei, doar pentru a fi alături de prietenul lor. Acest western, al 69-lea din carieră, a fost cântecul său de lebedă. Producătorul a trebuit să mituiască un medic pentru a-i da un certificat de perfectă sănătate fără de care compania de asigurări nu i-ar fi emis polița, fapt ce-i închidea orice posibilitate să joace (p. 198). Filmul nu a avut succes de casă din cauza finalului trist, nepopular la publicul american care nu putea admite că eroul principal poate muri. Dar pentru John Wayne a fost exact ceea ce-și dorise: să se piardă, călare, spre orizontul înroșit de ultimele raze ale soarelui, în Vest – imaginea tipică a finalului multor pelicule ale genului – așa cum apunea și marea epocă a filmului western.

Își alesese un epitaf, în spaniolă, ce considera că-l reprezintă și pe care și-l dorea dăltuit pe piatra de căpătâi: „Feo, fuerte y formal” (urât, puternic și demn). Acest lucru nu s-a întâmplat pentru că familia, din teama de a nu-i fi vandalizat mormântul de amatorii de suveniruri sau pentru ca acesta să nu devină o atracție de pelerinaj al fanilor, l-a îngropat într-un loc secret, fără vreun însemn.

În zilele noastre, un regizor de tipul lui John Ford nu ar avea ce căuta pe un platou de filmare: fuma pipă sau trabuc, înjura și pleznea fără milă actorii și membrii echipei, îi umilea prin comparații usturătoare, era tiranic, neiertător și taciturn, nu admitea sugestii sau critici și nu dezvăluia cu anticipație ideile ce trebuiau să ia formă pe ecran. Și nici John Wayne poate nu ar mai avea succesul de altădată prin atitudinea sa manifest rasistă, patriotică, de dreapta, admirativă față de orice intervenție militară americană din trecut sau din contemporaneitate, prin înclinația spre violență, prin pasiunea pentru alcool și tutun, din care se servea cu generozitate, atât ca personaj cât și în viața reală.

Chiar dacă nu există prea multe note de subsol, volumul se încheie cu o bibliografie bine organizată (material de arhivă, articole, cărți și filme documentare ce au ca subiect cele două personalități) și un indice de nume.

Cum, în cercul intim al lui Ford, printre multele pahare se încingeau și jocuri de cărți interminabile – la fel ca într-un *saloon* din Vestul de altădată –, coperta a fost inspirat concepută ca o carte de joc, chipurile celor doi protagoniști fiind plasate pe aceea cu valoare de rigă.

Cartea lui Nancy Schoenberger *Wayne and Ford. The Film, the Friendship and the Forging of an American Hero* este scrisă cu dragoste și înțelegere pentru cei doi, relevând fațete necunoscute ale complexei lor personalități. Autoarea face un du-te-vino între omul de geniu și omul comun, cu micimile, meschinăriile, răutățile sale zilnice, dar, în acest mod, statuează mitul lui Ford și al relației sale concrete cu eroul pe care l-a plămădit, cu migală (și cu pumnii!). Astfel, ea ridică două momente acestor mari ilustratori ai Vestului, imortalizat pe ecranul cinematografic. Prin arta lor, ei au perpetuat legendele Vestului de altădată. Fraza finală din filmul *Omul care l-a ucis pe Liberty Valance* își găsește, între aceste coperti, justetea: „Când legenda devine faptă, tipărește legenda!”.

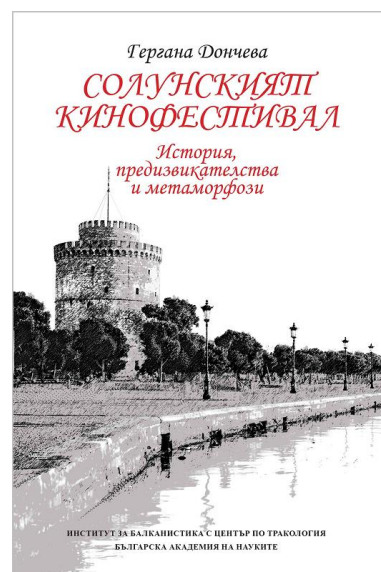
ADRIAN-SILVAN IONESCU

GERGANA DONCHEVA, *Солунският кинофестивал: История, предизвикателства и метаморфози* [Thessaloniki Film Festival. History, Challenges and Metamorphoses], The Institute of Balkan Studies, Sofia, 2021, 437 p., tables

Gergana Doncheva, Ph.D., is a researcher at the Institute of Balkan Studies, in the Department for Cultural History of Balkan Nations. She dedicated her activity to the culture and cinema of the Balkans. Her first book *Образат на Балканите в балкански и западни филми: Стратегии за представяне* [The Image of the Balkans in the Balkans and Western Films: Strategies for Presentation] (Veliko Tarnovo: Faber, 2010) was nominated by the Bulgarian Film Academy for the award for the best book in the category of theory and criticism.

From 2016 till 2020 Gergana Doncheva's research topic was Thessaloniki and the Bulgarians (History, Memory and Present). Obviously, her new book is the result of these four years of research, dedicated to a festival that turned 62 in 2021 (opened in 1960). It is a massive and thorough monograph (437 pages), which includes a theoretical chapter dedicated to film festivals studies, the history and evolution of the Thessaloniki International Film Festival, as well as a third part dedicated to the participation of Bulgarian filmmakers (1963–2020).

Although the history of film festivals dates back to 1932 (with the Mostra Cinematografica di Venezia), studies dedicated to film festivals are a recent field. Gergana Doncheva observes that festivals discover and consecrate talents (through pre-selections and juries), trigger fashions and trends and, last but not least, contribute to the assertion of film schools and cinematic styles, even to the success of some film industries. Festivals imposed phrases such as “Scandinavian cinema” and “Latin American cinema” in the 1960s or “Balkan



cinema” in the late 1980s, along with the success of Kusturica and Angelopoulos in Cannes, Venice and Berlin.

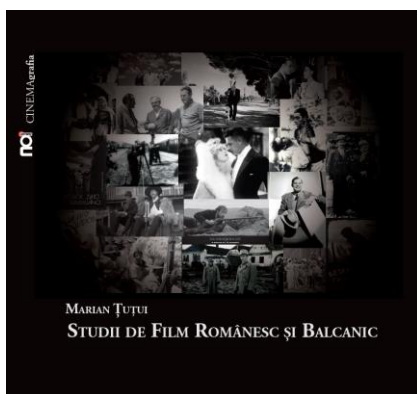
The author analyses no less than 7 main current functions of the festivals. It can be said that film festivals have become a serious object of study only recently not just because it took time for film art and its festivals to become established fields, but also because during postmodernism festivals and awards managed to successfully replace other authority.

The Thessaloniki International Film Festival in Gergana Doncheva’s vision mirrored quite faithfully the evolution of Greek film, from its specific affirmation (foustanella and melodrama), the Regime of the Colonels (1967–1974), marked by a harsh censorship that made, for instance, Costa-Gavras and Angelopoulos to leave Greece, for good and, respectively, for a while, etc.

Following the participation of Bulgarian films at the Thessaloniki Festival since 1963, we can see that at least until 1973, when the Greek junta or Regime of the Colonels was still not abolished, Bulgarian cinema under communism could assert itself quite well here, although with breaks in participation, compared to other places. In 1964 it participated with *The Peach Thief* (Vulo Radev), in 1966 with *Knight without Armor* (Borislav Sharaliev), in 1972 with *The Goat Horn* (Metodi Andonov) and the short animation film *Smart Village* (Donyo Donev). We can therefore conclude that the festival had its own path, maybe less difficult than that of Greek cinema, thanks to some wise filmmakers and organizers, because it managed to overcome the absurd demands of the censorship during the regime of colonels by cleverly using its need for propaganda abroad. In spite of the fact it became international only in 1992 and that it includes a “Balkan Survey” (curated by Dimitris Kerkinos) only from 1993, the Thessaloniki International Film Festival has become, no doubt, a main promotor of Balkan cinema. There is one typical Balkan exception: Turkish films. After the Greek-Turkish co-production from 1933 *Wrong Road* (*Kakos dromos/Fena yol*, Muhsin Ertugrul), the first Greek sound film, made in Istanbul with Turkish participation because there was no sound studio in Athens, it took another 7 decades before one could watch again a Turkish film in Greece!...

MARIAN ȚUȚUI

MARIAN ȚUȚUI: *Studii de film românesc și balcanic*, Editura Noi Media Print, București, 2021, 216 p.



Domnul Marian Țuțui este un istoric de film consacrat de tenacitatea cu care s-a ocupat în ultimele decenii de realitățile multinaționale ale filmului balcanic, componentă esențială și prea puțin cunoscută, din păcate, a filmului european. Explorările sale metodice l-au condus la cercetarea pe orizontala geografică și pe verticala istorică a unor fenomene culturale de amplitudine. După ani și ani de căutări în arhive, Domnia Sa a devenit „proprietarul” unei lumi vizuale pe care o putem socoti „de nișă”, fără a-i știrbi din valoare.

Încă de la susținerea, în 2007, a tezei sale de doctorat în cinematografie și media la Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale” din București am subliniat – în calitatea mea de profesor, referent de specialitate al lucrării în cauză – seriozitatea abordării unui subiect de

mare interes pentru cercetarea noastră filmologică, salutând această primă investigație științifică a unui teritoriu artistic fragmentat în identități locale, dar și unit de un spirit comun al conviețuirii istorice a diverselor neamuri. Și chiar dacă, mai nou, România își manifestă cu insistență apartenența la spațiul Europei Centrale și de Răsărit, nu vom putea nega legăturile de substanță pe care le-a avut – și continuă să le aibă – cu imensul amfiteatru balcanic de la sud de Dunăre.

În plan cinematografic e suficient să pomenim faptul că cel puțin două importante pelicule românești, *Prin cenușa imperiului* (1975, Andrei Blaier) și *O vară de neuitat* (1993, Lucian Pintilie), își derulează acțiunile nelipsite de dramatism în acest areal. Dar, neîndoios, legăturile sunt mult mai complexe în aria spiritualității ce ne apropie și dl. Marian Țuțui le analizează competent în prima secțiune a cărții sale *Studii de film românesc și balcanic*, apărută în 2021 la Editura Noi Media Print.

Chiar dacă avem de-a face cu o culegere de articole și studii (16 la număr) tipărite de-a lungul a trei luștri (2006–2021), lectura lor inculcă cititorului sentimentul unității de viziune, de preocupări, de stilistică a analizei.

Faptul nu i-a scăpat de altfel nici profesoarei de film și comunicare audiovizuală Nevena Daković de la Universitatea de Arte Dramatice din Belgrad care, în prefața consacrată noii apariții editoriale, subliniază că avem de-a face cu „una dintre acele cărți scrise de la sine, care se naște treptat și firesc din setul de articole și eseuri scrise pentru diverse ocazii anterioare”.

Într-adevăr, constituția poliedrică a volumului nu sabotează substanța comună a ipostazelor culturale. De la filmele cu haiduci, bântuind începuturile artei filmului peste tot în Balcani, până la creațiile de mare complexitate artistică ale unor Liviu Ciulei, Vălo Radev, Theo Angelopoulos ori Lucian Pintilie, filmul din această parte de lume a rămas, cum conchide Nevena Daković, „o punte între Est și Vest, reprezentată prin imagini flamboaiante și vii ale răscrucii de influențe culturale dintre civilizațiile orientală și occidentală”. Ca să obțină acest rezultat, autorul nu ezită să aducă în discuție nici „basmelor marginii exotice” (Daković) însuflețite de haiducii justițiar amintiți, de „fustanelele” începuturilor mizanscenei în care melodrama devenise un gen favorit al publicului, nici reprezentările unor „aristocrați și ticăloși balcanici” în filmul occidental până la relevarea unor capodopere cinematografice incontestabile zămislite pe un teritoriu intens încercat de istorie. De la cei doi frați Manakia, deveniți portstindarde ale filmului la începutul secolului 20 și a căror operă a fost cercetată de Marian Țuțui într-o monografie exemplară (*Frații Manakia și imaginea Balcanilor*, 2009) până la noul val românesc și noul documentar bulgar aflăm evoluțiile – nu o dată spectaculoase – ale unei arte ce și-a aflat în această parte de lume creatori puternici și plini de talent.

Dar și istorici harnici și lipsiți de complexe precum (încă tânărul) Marian Țuțui care, suntem siguri, își va continua expedițiile în cartografierea unei zone culturale întinse, de pe fața căreia – prin demersurile sale energice – au dispărut acele spații necunoscute pe care strămoșii noștri latini le marcau prin avertizarea „*hic sunt leones*”...

O notabilă contribuție la completarea petelor albe de pe această hartă cinematografică a Balcanilor a avut-o *Divan Film Festival* desfășurat începând din 2010 în fostul port dunărean de la Cetate. Acolo, pe domeniul (cultural) al poetului Mircea Dinescu, Marian Țuțui a organizat an după an întâlniri ale unor realizatori de film, critici și istorici de cinema ce au dat consistență și strălucire unor colocvii susținute de proiecții ale unor filme mai mult sau mai puțin celebre. Definindu-se drept reuniune „gastro-cinematografică”, Festivalul a tipărit câteva culegeri de texte extrem de interesante, despre care mi-a făcut plăcere să mă pronunț la timpul potrivit. De fapt, imaginea a devenit hrana noastră cotidiană, fapt subliniat de anuală prezență a oaspeților din Grecia, Serbia, Croația, Bulgaria, Albania ori din spații europene mai îndepărtate. În felul acesta, cum declară autorul cărții de față, s-a născut la Cetate „un conclave de cinești și cinefili” ce s-au bucurat de filme „într-o atmosferă specială”.

Legată istoric de complicata istorie a zonei, România a dat dimensiune spirituală noilor contexte europene apelând la exemplul pe care cinematograful l-a jucat și îl poate juca tot mai convingător în virtutea unui ecumenism cultural ce poate contribui la transformarea legendarului „butoi cu pulbere” al Balcanilor într-o regiune stabilă și chiar înfloritoare. Căci, după cum observă Marian Țuțui „dacă cu o jumătate de secol în urmă «cinematograful scandinav» era la modă, acum este vremea cineaștilor din Balcani, până de curând subestimați”.

Iar pentru a se realiza acest lucru avem nevoie nu doar de filme puternice, ci și de sinteze critice convingătoare precum cartea de față.

TITUS VÎJEU

LYDIA PAPADIMITRIOU, ANA GRGIĆ, *Contemporary Balkan Cinema. Transnational Exchanges and Global Circuits*, Edinburgh University Press, 2020, 304 p., 45 black & white illustrations, tables and index



*Contemporary Balkan Cinema. Transnational Exchanges and Global Circuits* is a book with a story of its own. The authors testify in “Acknowledgments”: “The idea for this book was sown by the banks of the Danube during the Divan Film Festival in Cetate, Romania, where the two of us first met in 2013. Those long summer days and evenings, filled with Balkan films and endless discussions with filmmakers and scholars from across the region over delicious locally produced food and plentiful wine, made very clear to us how much in common Balkan neighbours have, and how far cinema can help communicate it across borders.” (p. X). Indeed, it is not only about a book gathering 13 studies by 20 authors (most of them professors or PhD students) from 14 countries, but about a meeting to which I contributed alongside Dina Iordanova, Professor of Global Cinema and Creative Cultures at the University of St Andrews in Scotland.

The authors, Lydia Papadimitriou, Reader in Film Studies at Liverpool John Moores University, and Ana Grgić, a former doctoral student of Dina Iordanova who in the meantime became a Visiting Associate Professor at Babes-Bolyai University, together with a growing group of academic friends, adopted the study of Balkan cinema. This book brings together studies on Balkan cinema especially from the last decade and includes tables that offer an accurate view on the quantitative output of Balkan cinema between 2008 and 2018.

In the preface, Dina Iordanova notes that the study of Balkan cinema is “an endless journey” and notes the changes in the cinematic landscape such as the death of Theo Angelopoulos in 2021, Rangel Vulchanov in 2013, Lucian Pintilie in 2018 and Dušan Makavejev in 2019. But first of all Dina Iordanova remarks the the flowering of “the dark minimalist realism of the Romanian New Wave, the emotional stupor found in the Greek ‘Weird’ Wave, the existential sensibilities of the new Turkish cinema and the range of thought-provoking documentaries made across the region” (p. XXIII).

In their turn, in the introduction, Lydia Papadimitriou and Ana Grgić argue that the notion of Balkan cinema “remains a valid framework within which to examine cinemas from the



region, but that Balkan cinema needs to be reconceptualized in order to take into account new geopolitical, institutional and technological circumstances” (pp. 1–2).

In a way, as they admit, the two authors continued Dina Iordanova’s approach in 2006 when she edited *The Cinema of the Balkans* which included 24 analyses of some Balkan reference films. But the efforts of Lydia Papadimitriou and Ana Grgić are even more notable because they overcame linguistic differences and managed to keep up with cross-border information after 2008.

The 13 studies are of crucial importance for understanding the cinema’s evolution in the Balkan countries in recent decades. We should note at least the “new imaginary” of Albanian cinema and its attempts of “crossing borders” (Bruce Williams and Kledian Myftari), “the ideological pressure” over Croatian cinema (Jurica Pavičić and Aida Vidan), the “tensions beyond the New Wave” in Romanian cinema (Raluca Iacob) or the “transnational dimensions” of the “large” Turkish film industry (Melis Behlil).

The book was issued by the prestigious Edinburgh University Press in its collection “Traditions in World Cinema” which already includes 35 titles that address cinema from Africa and Japan to Romania (*The New Romanian Cinema* edited by Christina Stojanova with the participation of Dana Duma, 2019). The collection was founded by Stevan Jay Schneider (New York University), author of the famous *1001 Movies You Must See Before You Die* (translated and printed in our country with the support of Dana Duma under the title *1001 filme de văzut într-o viață*, Rao Publishing House, 2005, 2009) and edited by Linda Badley (Middle Tennessee State University) and R. Barron Palmer (Clemson University).

MARIAN ȚUȚUI

