

R E C E N Z I I

CĂLIN CIOBOTARI, *Cornelia Gheorghiu, între Ciocârlia și Sarah Bernhardt*, Editura Junimea, Iași, 2010, 219 p.

Călin Ciobotari, scriitor, comentator teatral, redactor la revista *Dacia literară*, a publicat în 2010 un volum de interviuri cu artiștii consacrați ai scenei ieșene, sub titlul: *O „istorie” dialogată a Teatrului Național Iași*¹. Interesat de istoria vie a acestei scene naționale și de modul în care generațiile mai vechi și cele mai noi au înțeles să colaboreze, preocupat de evoluția artei interpretative, autorul caută să releve ce s-a păstrat autentic și valoros din trecutul teatrului ieșean. Printre artiștii invitați la dialog s-a numărat și Cornelia Gheorghiu, căreia îi dedică volumul *Cornelia Gheorghiu, între Ciocârlia și Sarah Bernhardt*, apărut în același an². Autorul susține, nu fără temeii, că „o astfel de carte nu face un serviciu actriței Cornelia Gheorghiu, ci memoriei teatrului, în sensul pe care îl teoretiza cândva George Banu. N-ați avut niciodată sentimentul efemerității totale a rolurilor, replicilor, aplauzelor de la o premieră? Nu credeți că o carte reușește într-o anumită măsură să fixeze ceva din devenirea aceasta năucitoare?” (p. 6).

Pensionată la o vârstă când încă ar mai fi putut rămâne pe scenă și consolându-se cu activitatea didactică, artista revine spectaculos în 2010 pe scena Naționalului din Iași, pentru a o întrupa pe Sarah Bernhardt în *Recviem pentru o stea sau Țipătul langusteii* de John Murrell. Rolul care i-a adus marea șansă de a reveni pe scenă i-a fost sugerat regizoarei Anca Ovanez de către criticul George Banu: „Cornelia Gheorghiu, pe care George Banu a văzut-o ca fiind potrivită pentru rolul Sarah, amintindu-și de o creație a sa de referință, de interpretarea Mașei din *Pescărușul* de Cehov, în regia Cătălinei Buzoianu, a știut să treacă firesc de la măreția tragediei la prozaismul și visceralitatea unei existențe atomizate și fără orizont, sau mai bine zis cu perspectiva ucigătoare a neantului ce mijeste tot mai amenințător.”³ Într-o cronică publicată în revista *Teatrul azi*, Călin Ciobotari precizează că spectacolul rămâne memorabil prin jocul celor doi interpreți, Cornelia Gheorghiu și Dionisie Vitcu. Artistei i-a revenit însă partitura cea mai dificilă: ea trebuia să surprindă o Sarah Bernhardt care-și privește viața din afară și o alta cufundată în introspecții dureroase: „Un rol extrem de dificil, în care nuanțele sunt de maximă importanță, în care trecerile de la rol la... rolul din rol cer actorului esențializare, capacitatea de dedublare și, totuși, o constantă egalitate cu sine. Sublime tăceri, gamă impresionantă de intonații, gesturi niciodată întâmplătoare, felurime de stări redată cu dezinvoltură.”⁴ Autorul consideră că prin acest rol, realizat după o semnificativă absență de pe scenă, artista a oferit o desăvârșită „lecție de actorie”, necesară combaterii mediocrității și superficialității care s-au insinuat în ultimul timp pe scena ieșeană. Piesa lui John Murrell, cu titlul original *Memoir*, propune o meditație asupra vedetei care, aflate la zenitul vieții, caută cu disperare să recupereze din straturile cele mai profunde ale memoriei ecourile triumfătoarelor sale succese, urmele unei cariere presărate de adulația spectatorilor, pentru



¹ Ed. Princeps Edit, Iași, 2010.

² Proiectul consacrat de Călin Ciobotari personalităților Teatrului Național din Iași avea să fie continuat cu volumul *Emil Coșeru, actorul nostru*, care apare în anul 2014.

³ Grigore Ilisei, „Magia starului Sarah Bernhardt”, *Dacia literară*, serie nouă, anul XXI, nr. 90 (3/2010).

⁴ Călin Ciobotari, „Sarah Bernhardt sau despre cum țipă langustele”, *Teatrul azi*, nr. 6–7–8, 2010.

a le immortaliza împreună cu secretarul său personal Pitou într-o carte de memorii. Sarah Bernhardt revine simbolic pe scena Teatrului Național din Iași, cunoscută de ea cu ocazia turneelor în vechea capitală a Moldovei, unde a entuziasmat de fiecare dată publicul. Privilegiul de a o încarna și de a-i surprinde personalitatea vulcanică și contradictorie îi revine Corneliei Gheorghiu, care considera acest ultim rol un cântec de lebedă.

În debutul volumului său, Călin Ciobotari anunță că dorește să realizeze „o carte ca un tangou”, dans ce nu poate exista fără participarea celuilalt, fără coordonare și respectarea regulilor impuse de cel care-l inițiază. El propune pașii de urmat și trăirea comună a unei experiențe despre comunicare, prietenie și încredere, o lecție de eleganță și disciplină care se transformă într-una despre libertate, despre nevoia artistului de a se mărturisi fără rezervă, pierzându-se și regăsindu-se în gândurile celuilalt... Cartea devine un test de încredere și sinceritate acceptat de Cornelia Gheorghiu, pe care o caracterizează o modestie mai greu de întâlnit în mediile artistice. Intrând în dialog, cei doi conlocutori refac istoria Naționalului ieșean așa cum l-a cunoscut artista la venirea ei, cum l-a lăsat și cum este în prezent. Nu sunt omise nici întâlnirile importante cu partenerii de scenă din generații vârstice sau tinere sau cu regizorii care au contribuit la ridicarea prestigiului acestei scene.

Născută în București, în Rahova – cartier în care a copilărit și Ștefan Iordache –, artista mărturisește că s-a simțit atrasă de radio. De altfel, a și colaborat cu Radiodifuziunea română, care, într-un anume sens, a format-o: „actoricește vorbind, am fost opera radioului”. Pasiunea pentru recitare își are originea în această timpurie întâlnire și o va însoți în permanență de-a lungul carierei sale, actrița răspunzând frecvent solicitărilor de a rosti versuri la radio, la vernisaje sau lansări de carte. La sfârșitul anilor '50 are ocazia de a-i admira pe marii actori ai momentului: o atrag jocul lui Clody Bertola, al lui Birlic, al Marcelei Rusu, al lui Finteșteanu, al lui Calboreanu, însă cu o percepție diferită față de ceea ce simt spectatorii astăzi în raport cu artiștii: „Interesantă mi se pare diferența între ceea ce astăzi numim «vedetă» și oamenii aceia pe care-i iubeam în anii '50. De altfel ideea aceasta de vedetă nici nu exista. Știam că în spatele marilor succese se află o muncă titanică” (p. 20). A-i numi astăzi pe marii artiști „vedete” i se pare total nepotrivit, termenul fiind uzurpat de persoane care se află în afara binomului sală-scenă și uneori chiar în afara actului de creație.

Cornelia Gheorghiu a urmat studiile de actorie la clasa profesorului George Carabin, avându-i colegi pe Ilarion Ciobanu, Constantin Popa, Elena Bichman (Caragiu), Ion Fiscuteanu, Constantin Diplan. Despre această promoție „de granit” a anului 1962 – și despre câteva din rolurile actriței – Elisabeta Munteanu avea să scrie mai târziu: „Timp de peste două decenii, Cornelia Gheorghiu și Constantin Popa vor sluji cu dăruire scena Naționalului ieșean, ea fiind misterioasa Mașa, diabolica Abigail, grațioasa Gwendolyn, fanatică Ioana a abatoarelor, fermecătoarea Viola, lucida Magda Mărculescu (*Un pahar de sifon*)”⁵.

Repartizată după absolvire la Teatrul Național din Iași, tânăra se simte cucerită de frumusețea edificiului, a sălii de spectacol, a candelabrului, și această primă impresie îi rămâne fixată în memorie: „E un adevărat spectacol somptuozitatea și rafinamentul sălii de la Iași. E un adevărat spectacol stingerea candelabrului, un spectacol în care joacă acele filamente ce rămân aprinse încă două-trei secunde, alcătuind o dantelă de lumină...” (p. 33). Apare în stagiunea 1962–1963 pe scena Naționalului din Iași în spectacole puse în scenă de Cornel Todea, Ion Olteanu, Crin Teodorescu, George Rafael, Dinu Negreanu. În stagiunea 1968–1969 primește rolul Kattrin în piesa *Mutter Courage* de Bertolt Brecht – spectacol realizat cu un deceniu în urmă de Mauriciu Seckler; artista își impune propria viziune asupra personajului, într-un rol în care predecesora sa, Gilda Marinescu, obținuse un mare succes. Dintre partiturile interpretate în această perioadă mai amintim rolul titular din piesa *Sfânta Ioana a abatoarelor* de Bertolt Brecht, în regia lui Hannes Fischer (1971). Cronicarul Aurel Bădescu apreciază modul în care ea a știut să puncteze sensurile majore ale spectacolului, redând dificilul drum parcurs de protagonistă în căutarea adevărului. Artista se impune și la nivelul criticii de specialitate. Personalitatea sa artistică a fost remarcată de Florica Ichim, Florin Tornea, Marius Robescu, Valentin Silvestru ș.a.

Împreună cu Cornelia Gheorghiu, Călin Ciobotari îi evocă pe artiștii emeriți ai Iașiului, pe care aceasta i-a cunoscut: Marioara Davidoglu, Margareta Baci, Anny Braeski, Ștefan Dăncinescu, Ion Lascăr, Gică Popovici. Erau, în opinia artistei, actori „de voce”, deoarece sala Naționalului ieșean îi obliga pe interpreți să

⁵ Elisabeta Munteanu, *Tinerețea actorilor*, București, Editura Meridiane, 1988, p. 137.

se concentreze asupra emisiei vocale. Ei, însă, au scris importante capitole de istorie teatrală la Iași. Despre Ștefan Dăncinescu, Cornelia Gheorghiu își amintește că „era un actor perfect, inteligent, cu umor nebun, fără un fizic special, dar cu o prezență remarcabilă” (p. 37). Ion Lascăr, interpret de comedii, stăpâna cu finețe personajele încredințate. Rolurile li se potriveau, căci erau la o „vârstă când contau opțiunile lor personale pentru o partitură sau alta” (p. 37). Despre Miluță Gheorghiu ea spune că reprezenta mai mult decât un actor, „era o minune a teatrului românesc” (p. 39). Margareta Baci, prima interpretă din teatrul românesc a rolului titular din *Mutter Courage* de Bertolt Brecht, era, dincolo de extrema sa popularitate, și o actriță de forță. În mod special, Cornelia Gheorghiu s-a simțit privilegiată de relația cu Anny Braesky, care vedea în mai tânăra sa colegă o posibilă urmașă pe scena Naționalului ieșean. Cătălina Buzoianu relatează: „La fiecare premieră, duduiă Any oferea unei tinere actrițe, pe care o considera demnă să preia o parte din moștenire, un obiect sacru. Cornelia Gheorghiu își încingea mijlocul, foarte subțire atunci ca și acum, cu un splendid cordon turcesc de argint, cu paftale și turcoaze, primit de la duduiă Any. Era atât de mândră încât aveam senzația că se va înălța și va pluti cu capul în jos, ca Mary Poppins.”⁶ Tot în semn de continuitate, la Teatrul Bulandra, Clody Bertola i-a oferit Marianei Mișu trusa sa de machiaj. Generozitatea și respectul caracterizau relațiile stabilite între generațiile mai vechi și mai noi de pe scena teatrului din Iași. Din generația mai tânără, Cornelia Gheorghiu i-a avut ca parteneri de scenă pe Margareta Pogonat, Sergiu Tudose, Boris Olinescu, Dorin Varga, Petru Ciubotaru, Dionisie Vitcu, Adina Popa, Violeta Popescu. Publicul ieșean din anii '60–'70 era, în opinia actriței, un public educat și cultivat, dependent de teatru și atent să-și rezerve din timp abonamente pentru spectacol: „Abonamentele erau de trei categorii. Abonamentul I era pentru premieră, abonamentul 2 pentru al doilea spectacol și tot așa. Era scandal pe bilete. Unii aveau locuri fixe, de ani de zile, semn al fidelității față de teatru.” (p. 43). La spectacolele sale veneau cu precădere studenții, tineretul care-i urmărea atent evoluția de la un rol la altul.

Declarându-se dependentă de regizor, artista spune: „regizorul trebuie să scoată din actor ceva despre care actorul nu știe. Eu, de exemplu, tânără actriță, fată bună, cuminte, ingenuă, și, deodată, distribuită în rol negativ. Trebuie, desigur, să cauți în tine negativul, să-l aduci la suprafață. N-o poți face însă singur, trebuie să te lași însoțit în drumul acesta spre sine de regizor. Una din cerințele de bază ale unui actor este supunerea” (p. 45). O colaborare fertilă a avut cu regizorul Crin Teodorescu, care, dincolo de elevația care îl caracteriza, avea și „flerul distribuțiilor”. Cornelia Gheorghiu a lucrat cu acesta în prima jumătate a deceniului șapte, fiind distribuită în Brândușa din piesa *Steaua polară* de Sergiu Fărcășan (1963), în Tița din *Bălcescu* de Camil Petrescu și în Viola din *Noaptea regilor* de William Shakespeare (1964). Ea mărturisește că îi datorează lui Crin Teodorescu consacarea ca artistă: „Crin Teodorescu a fost primul regizor care m-a lansat, cu Viola, în *Noaptea regilor* de Shakespeare. Pot deci spune că pe mine, ca actriță, m-a născut Crin. Se întâmpla pe la începutul anilor '60, când numele meu începea să fie cunoscut.”⁷ În același context recunoaște faptul că, după ce dăduse viață unui șir de ingenue, distribuirea ei în *contre-emploi* în rolul Abigail din *Vrăjitoarele din Salem* de Arthur Miller (1964), a reprezentat riscul și pariul câștigat de regizorul spectacolului, Dinu Negreanu. Artista a colaborat și cu Dan Nasta în trei spectacole. A fost Pilar în piesa *Ultimul șantaj* de Claude Spaak (1972), Prințesa de Eboli în *Don Carlos* de Fr. Schiller (1980) și Ioana d'Arc în *Ciocârlia* de Anouilh (1981). Actor și, ulterior, regizor, Dan Nasta pune un accent deosebit pe lucrul la masă și nu admitea sugestii din partea actorilor. Autoritarismul acestuia nu i-a afectat relația cu artista, în care el intuise un amestec de sensibilitate și luciditate ce-i deschideau perspectiva unor roluri cum ar fi Eboli din *Don Carlos* de Fr. Schiller sau Ioana d'Arc, în *Ciocârlia* de Anouilh. Cu toate că artista formulase îndoieli în privința rolului Ioana pe care trebuia să-l interpreteze la 42 de ani, Dan Nasta o asigură că același rol fusese jucat cu succes și de Clody Bertola, care-l interpretase la o vârstă apropiată de a ei, deoarece nu biologicul contează la această eroină, ci spiritualitatea. Așa cum mărturisea Cornelia Gheorghiu, întâlnirea ei cu acest personaj a reprezentat împlinirea unui vis, căci rareori repertoriile se alcătuiesc în funcție de aspirațiile artiștilor. Cu Ioana d'Arc se întâlnește și în spectacolul *Sfânta Ioana a abatoarelor* de B. Brecht, în spectacolul regizat de Hannes Fischer în stagiunea 1970–1971. Personajul din piesa lui Anouilh presupunea însă o altfel de abordare. Întrupându-l, Cornelia Gheorghiu realizează o creație de referință, elogiată de critica de specialitate și de public.

⁶ Cătălina Buzoianu, *Novele teatrale*, București, Ed. Meridiane, 1987, p. 137.

⁷ „Cornelia Gheorghiu: Sunt împăcată cu mine însămi”, interviu realizat de Călin Ciobotari, *Teatrul azi*, nr. 9–10, 2010.

Montările de la Iași aveau în comun utilizarea metodei Stanislavski, teatrul experimental nepătrunzând pe scena acestuia. În anii '70, două regizoare întinerec stilul de joc al trupei, impulsivându-i pe artiști: este vorba despre Cătălina Buzoianu și Anca Ovanez, care își vor lăsa amprenta asupra Naționalului ieșean. Cornelia Gheorghiu, distribuită în rolul Mașa din *Pescărușul* de A.P. Cehov (regia Cătălina Buzoianu, 1969), îi atrage atenția lui George Banu, care considera că personajul acesteia constituia imaginea-pivot a spectacolului: „Imaginea centrală a acestui spectacol era un personaj în negru, care juca tot timpul din spate, în sensul că îl vedeam mereu din spate. În memoria mea de spectator acest personaj a rămas puternic impregnat. Cine putea fi decât Mașa, încarnarea doliului, cea care, cum spune Cehov, poartă doliul vieții ei...”⁸. Colaborează cu Cătălina Buzoianu și în spectacolele cu piesele *Iașii în carnaval* de Vasile Alecsandri (1972), *Într-o singură seară* de Iosif Naghiu (1974). Plecarea regizoarei de la Iași a oprit colaborarea pe care artista o considera benefică pentru ea și pentru trupă. Cornelia Gheorghiu îi evocă personalitatea și forța de contagiune a ideilor ce o animau: „Avea o personalitate puternică pe care parcă ne-o transmitea și nouă. Deveneam mai puternici, mai încrezători în forțele noastre atunci când lucram cu Cătălina. Avantajul era că eram cam de aceeași vârstă și ne lăsam ușor contaminați de nebunia ei creatoare. Am fi dat totul pentru ea, am fi umblat în mâini, dacă ne-ar fi cerut-o. Avea harul de a te convinge. Vedeam spectacolul, avea imagini pe care ni le povestea, ni le descria. Și era plină de idei, care îi veneau când te așteptai mai puțin” (p. 49). Dionisie Vitcu, pe care-l distribuise în *Bolnavul închipuit* oferindu-i șansa unui rol excepțional, și Cornelia Gheorghiu, interpreta Mașei din *Pescărușul* de Cehov, au fost actorii de care regizoarea s-a simțit cel mai mult legată în timpul cât a stat la Iași. După aceea a continuat o lungă corespondență cu artista căreia îi împărtășea proiectele sale. Unul dintre ele, nematerializat însă, era să pună în scenă și la Iași *Dimineața pierdută*, cu Cornelia Gheorghiu. Pentru aceasta, Cătălina Buzoianu reprezenta tipul ideal de regizor, prin capacitatea ei de a scoate la suprafață ceea ce există ca potențial într-un artist, fără ca acesta să o știe. O altă regizoare care i-a stimulat creativitatea a fost Anca Ovanez. A distribuit-o în *Troienele* de Euripide și în *Războiul vesel* de Goldoni (1969), în *Buna noapte nechemată* de Al. Popescu (1972), în *Dona Rosita* de Federico Garcia Lorca (1974), în *Don Juan sau Dragostea pentru geometrie* de Max Frisch (1975), în *D'ale carnavalului* de I.L. Caragiale (1976), și, nu în ultimul rând, în *Recviem pentru o stea sau Țipătul langusteii*, spectacol menționat mai sus. Despre regizoare, artista considera că aceasta avea în comun cu predecesoarea ei, Cătălina Buzoianu, un temperament vulcanic dublat de o mare afecțiune pentru artiști. Spectacolele ei, puse în scenă la Teatrul Național din Iași, au călătorit la Moscova și Vilnius, obținând aplauze. Prin originalitatea viziunii sale în montarea spectacolului *Troienele*, Cornelia Gheorghiu crede că l-a anticipat pe Andrei Șerban cu a sa *Trilogie antică*. Fie că a jucat teatru clasic ori modern, Cornelia Gheorghiu a pus în eroinele pe care le-a întrerupat nuanțele unei sincerități grave, expunându-le fragilitatea în contrast cu caracterul lor ferm, determinat. Ea spune că, dacă într-o piesă de factură istorică, interpretarea sa putea fi și una modernă, în cazul Sarei Bernhardt regizoarea i-a cerut să joace „așa cum se juca pe vremuri, în secolul XIX. Acolo trebuia evocată actrița, trebuia deci să induc publicului sentimentul acesta de spectator al secolului trecut. Rostirea aceea dominată de melodramă, aproape patetică, o facem în special în scenele de teatru în teatru. Toate amintirile Sarei, toate memoriile ei le compuneam din lăuntru meu” (p. 79).

Cornelia Gheorghiu a acordat o permanentă atenție partenerilor de scenă, fără de care credea că vibrația spectacolului se pierde. De asemenea, artista amintește documentarea minuțioasă care stătea la baza construcției unui rol. Pentru Nanny din *Efectul razelor gamma asupra anemonelor* l-a consultat pe doctorul Șelaru, care i-a furnizat informații asupra autismului. Tot el îi explică și modul de manifestare al persoanelor bolnave de nervi. Astfel, pentru rolul Liza din *Copiii soarelui* de Maxim Gorki, în regia Sorinei Mirea, ea studiază ticurile, gesturile, expresiile persoanelor amenințate de boală, transferându-le ulterior personajului. Până la premieră Cornelia Gheorghiu mărturisește că se luptă cu incertitudinea, cu neliniștea și teama de dinaintea întâlnirii cu publicul. Dincolo de nenumăratele sale roluri titulare, elogiute de critică, stă o personalitate fermecătoare pe care modestia o înnobilează. Fapt care-l surprinde plăcut pe autorul volumului, care remarcă: „Doamnă, dumneavoastră chiar aveți o modestie frumoasă. La început credeam că o jucați, însă pe măsură ce înaintăm, îmi dau seama că este cât se poate de reală.”

IOLANDA BERZUC

⁸ Apud Călin Ciobotari, *op. cit.*, p. 69.

ION CAZABAN, *Dan Nemțeanu și viziunea sa scenografică*, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, București, 2011, 180 p. cu il.

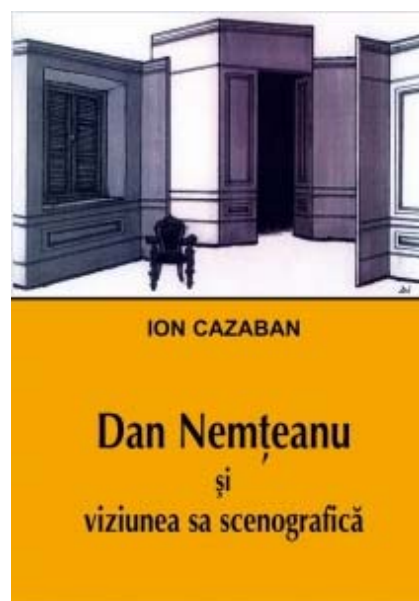
Consacrăm rândurile de față unui volum apărut în colecția de monografii „Galeria teatrului românesc”, editată de Fundația Culturală „Camil Petrescu”. Coordonatoarea colecției este Florica Ichim, pe care o omagiem fără rezerve pentru strădania de a menține vie memoria unei arte aflate sub zodia efemerului.

Cartea, conturând portretul unui artist ilustru, se deschide cu un capitol autobiografic substanțial, de cca 60 de pagini, căruia îi urmează studiul elaborat de istoricul și criticul Ion Cazaban. Citind-o, un posibil subtitlu ne-a răsarit îndată în minte: *Între oglinzi paralele...* Într-adevăr, cel puțin până la un punct (plecarea lui Dan Nemțeanu din țară), artistul și monograful său vorbesc despre aceleași lucruri, familiare amândurora: mediul în care s-a format viitorul scenograf, parcursul său pe scenele românești, climatul teatral din anii '50-'70. În mod firesc, însă, perspectivele și scriitura diferă. De o parte, *Darea de seamă* semnată de Dan Nemțeanu: o povestire a propriei vieți, scrisă cu vervă scânteietoare, cu umor, cu autoironie, străbătută pe alocuri de unda unei nostalgii discrete și presărată cu reflecții care îl trădează pe intelectualul de elită, posesor al unei culturi vaste, excelent cunoscător al istoriei și esteticii teatrale. De cealaltă parte, reconstituirea destinului artistic al acestui scenograf de marcă, întreprinsă de Ion Cazaban: documentarea meticuloasă, analiza fină, atentele puneri în context denotă formația riguroasă și pasiunea pentru meserie proprii cercetătorului autentic.

O particularitate a cărții o constituie coloratura afectivă, dată de relația dintre autor și „personajul” său. Dan Nemțeanu a absolvit Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu”, secția scenografie, în 1955. Jean Cazaban a absolvit Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică în 1958, făcând parte din prima promoție de teatrologi. Fără îndoială că drumurile lor s-ar fi intersectat cândva – la o premieră, la un festival, la un seminar... Întâmplarea face însă ca ei să se fi întâlnit mult mai devreme, la o vârstă când impresiile sunt mai vii, emoțiile mai puternice, iar prietenii se leagă, uneori, pe viață. Dan Nemțeanu s-a născut și a crescut la Fălticeni, mica urbe al cărei farmec indelebil îl surprinde în câteva rânduri: „... îmi amintesc cum mă bucuram toamna când înfloreau daliile în grădina noastră, căci puteam vedea multe culori în același timp. (...) În Fălticeni, clima era de obicei plăcută, peisajul era moale, între dealuri cu pădurici și cu o lumină strecurată și albăstrie, care dădea o nesiguranță melancolică distanțelor” (p. 9). Jean Cazaban s-a născut la Iași, dar își petrecea vacanțele în Fălticeni, la bunicii paterni. L-a văzut prima oară pe adolescentul Dan în circumstanțe care prevesteau pasiunea lor comună pentru arta scenei: „Eram în agitata vară a anului 1947, povestește autorul. Dan și alți colegi de la liceul «Nicu Gane» s-au hotărât – după o veche tradiție acolo – să pregătească un spectacol de teatru. Au ales comedia lui Gogol, *Revizorul*. Pentru că avea o oarecare experiență de la teatrul radiofonic, regizor a fost considerat potrivit unchiul meu, Theodor Cazaban.” Nu a fost decât un spectacol școlar, în care elevii jucau după puterile lor, modeste, dar Dan Nemțeanu (autor și al scenografiei, pentru care adusese mobilă de-acasă), s-a remarcat în rolul lui Luka Lukici: „După atâția ani, regândind impresiile mele de atunci, înclin să cred că, în jocul său, existau (involuntar, firește) o caricatură bufă a gesturilor și bălbâielilor înfricoșate, dar și o mimică a spaimei copleșitoare, de factură expresionistă” – își amintește istoricul (p. 65).

Curând cei doi aveau să se cunoască. În casa lui Dan Nemțeanu, situată pe faimoasa uliță a Rădășenilor, mai tânărul său prieten – până atunci devorator de romane polițiste – îi descoperă fascinat pe Geo Bogza, pe Emil Botta, pe Urmuz, pe Ion Barbu. Ulterior, se regăsesc în București, unde Dan Nemțeanu venise la facultate. În orele petrecute împreună, discutau, vizitau muzee, mergeau la operă sau la cinema, hoinăreau. Studentul i-a deschis prietenului său, încă licean, interesul pentru artele plastice; nu-i exclus ca preocuparea constantă pentru dimensiunea vizuală a spectacolului de teatru, pe care o manifestă cercetătorul de mai târziu Ion Cazaban, să-și fi avut rădăcinile în această perioadă.

În ce-l privește pe Dan Nemțeanu, „tinerețea (...) și tot ce a însemnat formarea sa profesională n-au decurs pe cale dreaptă și lină” (p. 69). Cu un tată ofițer pensionar, închis pentru că refuzase să devină informator, studentul risca oricând exmatricularea. În plus, programa încărcată cu materii ca economia



politică ori estetica marxist-leninistă, precum și prezența unui consilier sovietic cu puteri discreționare nu erau de natură să creeze o ambianță plăcută în facultate. Nu se poate nega în schimb faptul că – lăsând la o parte dogmatismul și tentativele de îndoctrinare – studenții beneficiau, grație unora dintre dascăli, de o educație solidă; a fost „o școală extraordinară ca nivel academic și artistic”, spune artistul (p. 10).

Cursurile durau șase ani: în primii trei se studiau disciplinele de bază pentru un artist plastic (desenul și pictura), iar ultimii trei erau consacrați specializării. Dan Nemțeanu face o reverență în fața profesorilor săi, amintindu-și anii petrecuți în secția de scenografie: „Am fost zece studenți cu patru profesori numai pentru noi, un lux care i-a uimit pe studenții americani (*de la Universitatea din Iowa, unde Dan Nemțeanu va lucra ca profesor asociat*, n.n.). Șeful catedrei, W. Siegfried era scenograf – decoruri și costume –, regizor și pictor. Toni Gheorghiu, scenograf și arhitect, Gheorghe Șaru, pictor, iar Alexandru Moscu, grafician. Talentele lor combinate ne-au dat o educație bogată, multiplă în orientări și posibilități, rigoare și fantezie, sensibilitate pentru linie și culoare (...). Cursul de Istoria Artei a avut o importanță deosebită în formarea noastră de viitori scenografi. Cei doi profesori excelenți, Eugen Schileru și Radu Bogdan, au știut în primul rând să ne facă să fim curioși (...). În mod conspirativ, uneori ni se prezentau și elemente decadent-burgheze ale artei moderne, cum a îndrăznit să facă Radu Bogdan atunci când invitase toată clasa de scenografie la el acasă ca să ne arate cărți de artă suprarealistă (de atunci a început să-mi placă Yves Tanguy) sau când ni s-au prezentat subiecte aparent aride, ca evoluția mobilierului francez în secolul XVIII, într-un fel palpitan, ca într-un roman polițist, datorită vervei și pasiunii pentru artă a marelui cărturar Eugen Schileru.” (p. 11).

După absolvirea facultății, Dan Nemțeanu, refuzând repartitia în provincie, este angajat la întreprinderea „Decorativa”, unde exista o secție de costume. Un episod de un haz suculent însoțește debutul în carieră al tânărului scenograf. Prima comandă o capătă de la Teatrul Național din Iași; aici se monta drama istorică *Horia* de M. Davidoglu, pentru care era nevoie de 200 de costume, „împărțite în trei categorii – curtea imperială din Viena, orășenii și țărani” (p. 15). După ce se documentează, face schițe, alege materialele ș.a.m.d., direcția îi cere să pună „cât mai multe flori pe costumele curții vieneze” (p. 16). Explicația? Secția de flori artificiale nu-și făcuse planul! „Am executat cererea și rochiile imense pe panieuri de nuiele, rochii din tafta, mătase groasă și alte materiale scumpe au fost încărcate cu flori. Efectul era foarte frumos (...). Din punct de vedere istoric însă, o licență poetică era cam prea evidentă. Majoritatea rochiilor fuseseră împodobite cu orhidee, o floare fascinantă – nu știu cât fusese de cunoscută la curtea lui Josef al II-lea, dar era cea mai scumpă din deviz.” Autobuzul care a transportat rochiile de la București la Iași producea un efect „de seră tropicală ambulantă”. Pe drum, Dan Nemțeanu trăiește primul moment de triumf din carieră: în Bărgan, s-au întâlnit cu o cireadă de vaci, iar blândețele animale „s-au apropiat cu interes de autobuz fiindcă văzuseră florile colorate din ferestre. Au prins curaj și au început cu răbdare să lingă ferestrele cu flori, pline de speranță. A fost un omagiu de neuitat, mult mai autentic decât altele de mai târziu.” (p. 16).

După debutul cu *Horia* la Teatrul Național din Iași (*via* „Decorativa”), este angajat la Teatrul Evreiesc de Stat (1956–1960), pentru ca din 1961 să devină membru al echipei Teatrului de Comedie, unde lucrează până în 1975. Artistul mărturisește că, „timp de cincisprezece ani, Teatrul de Comedie a fost familia mea, teatrul de care am fost cel mai legat și cu care am împărțit toate succesele și semisuccesele” (p. 19), iar relația cu Radu Beligan, conducătorul instituției, a constituit un model de colaborare, dublată de o prețioasă prietenie: „Am avut numeroși directori în toți anii în care am circulat prin lume, dar Radu Beligan rămâne pentru mine formula cea mai înaltă de om de teatru, cultivat, talentat și pasionat fără limită pentru meseria noastră aberantă.” (p. 22).

La TES, la Comedie, dar și pe alte scene din Capitală și din țară, Dan Nemțeanu a lucrat cu numeroși regizori: Franz Auerbach, Mauriciu Sekler, Dan Nasta, George Rafael (*Scaunele* de E. Ionescu, *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale ș.a.), Ion Cojar (*Cei din urmă* de M. Gorki), Cornel Todea, Moni Ghelerter (*Șeful sectorului suflete* de Al. Mirodan), Horea Popescu (*Patima de sub ulmi* de O'Neill), Ion Olteanu (*Luna dezmoșteniților* de O'Neill), Dinu Cernescu (*Tigrul* de Murray Schisgall), Sorana Coroamă-Stanca, Sanda Manu ș.a. Între altele, memorabil a fost spectacolul cu *Casa inimilor sfărâmate* de G.B. Shaw, în regia lui Radu Penciulescu (1963). O colaborare extrem de fructuoasă este cea cu Lucian Giurchescu, alături de care semnează – ca scenograf – multe dintre succesele Teatrului de Comedie din anii '60: *Burghezul gentilom* de Molière, seria premierelor Brecht (*Švejk în al doilea război mondial*, *Cercul de cretă caucazian*, *Dispariția lui Galy Gay*) și Ionesco (*Rinocerii*, *Ucișă fără simbrie*) etc. A lucrat în câteva rânduri și peste hotare, înainte de a părăsi definitiv România: în Israel, în Finlanda, în Danemarca.

Comentând primii ani din cariera artistului, Jean Cazaban subliniază că Dan Nemțeanu a avut șansa „ca încheierea studiilor sale să coincidă cu declanșarea «reteatralizării», stimulată îndeosebi, practic și teoretic, de câțiva scenografi exemplari, în plină putere creatoare.” (p. 69). Între aceștia, Toni Gheorghiu – care i-a fost și asistent la facultate – și Liviu Ciulei. O altă șansă a fost, desigur, perioada de relativă

liberalizare care începe, în teatru, în primii ani ai deceniului șapte. Pe lângă relaxarea cenzurii, ea se traduce pe plan instituțional printr-o anumită preocupare a autorităților pentru creșterea calității actului artistic și pentru *specializarea* instituției teatrale – în contrast cu procesul fondării pe bandă rulantă, în anii '50, a numeroase teatre prin țară, multe lipsite de personal artistic. Totodată, în fruntea unor teatre sunt numiți oameni experimentați, vizionari, capabili să impulsioneze mișcarea scenică. Un prim pas în această direcție l-a reprezentat fondarea Teatrului de Comedie la sfârșitul lui 1960, cu Beligan ca director. În 1963, Liviu Ciulei este numit la conducerea Teatrului Bulandra, iar în 1964 Horia Lovinescu vine la direcția Teatrului C.I Nottara, lui Radu Penciulescu i se încredințează nou-înființatul Teatru Mic și Vlad Mugur ajunge la cârma Teatrului Național din Cluj. În aceeași perioadă, o pleiadă de tineri talentați – actori, regizori, scenografi – își încheie studiile și pășesc în lumea scenei. Toate aceste schimbări, venite dinăuntru sau din afara breslei, creează un climat efervescent, de emulație – unic în istoria teatrului românesc.

La Teatrul de Comedie se făcea „un «teatru popular de artă» (după cum urmărea, la «Piccolo» din Milano, și Giorgio Strehler. Un teatru popular de o mare diversitate repertorială...”, cum subliniază Ion Cazaban. „Piesele la care va lucra Dan Nemțeanu, cele mai multe în tandem cu Lucian Giurchescu, ne vor convinge că noțiunea de «teatru popular» nu avea, aici, un înțeles restrâns...”, mai afirmă criticul, adăugând că „Nemțeanu concepe decoruri pentru dramaturgi ca Molière, Shaw, Brecht, Mirodan, Ionesco, Dürrenmatt, Cehov, Caragiale, Baranga, Sebastian, Anouilh, Kopit...” (p. 82–83).

Ion Cazaban descrie cu minuție creațiile scenografice importante ale artistului, căutând totodată să-l definească: „Nemțeanu este un creator impregnat de ideile afirmate în acei ani de «dezgheț» și «reteatralizare», când și-a început activitatea”, un „creator de spații de joc (s.n.)” (p. 85).

Epoca dezghețului ideologic se încheie în 1971, odată cu așa-numitele „Teze din iulie”. Este adevărat că tentativele lui Ceaușescu de a restaliniza cultura aveau să eșueze, dar multe personalități, nemaisuportând lupta nesfârșită cu cenzura, părăsesc țara. Pentru lumea teatrală, scandaloasa interdicție, după trei reprezentații, a spectacolului cu *Revizorul* de la Bulandra din 1972, regizat de Pintilie, a constituit un puternic semnal negativ. Și nu a fost singurul. Rând pe rând, se expatriază Vlad Mugur, Lucian Pintilie, Radu Penciulescu, David Esrig, Lucian Giurchescu, Liviu Ciulei, Helmut Stürmer (toți – oameni care contribuiseră decisiv la înflorirea fără precedent a artei scenice românești în anii anteriori), dar și creatori mai tineri.

Dan Nemțeanu pleacă din România în 1975, iar din 1976 se stabilește în Suedia, la Malmö, unde fusese angajat la Teatrul Municipal. Așa se întrerupe legătura dintre artist și autorul acestei monografii. Ea a fost reluată abia după 1990, pe cale epistolară. Un moment emoționant a fost revenirea în țară a artistului în anul 2000, când Senatul UNITER îi acordă Premiul pentru întreaga activitate. Jean Cazaban l-a întâmpinat la aeroport, împreună cu Sanda Manu și scenograful Puiu Antemir. „Nu pot spune că l-am găsit mult schimbat, mărturisește istoricul. Verva spirituală era aceeași (...), umorul și luciditatea sa – intacte”, la fel și disponibilitatea pentru noi proiecte (p. 27).

Prin forța lucrurilor, spectacolele la care a lucrat Dan Nemțeanu pe alte meleaguri i-au fost inaccesibile monografului său. Dar Jean Cazaban are o îndelung exersată cultură a privirii, iar cercetarea materialului iconografic îi permite să aștearnă pe hârtie câteva observații: „Din imaginile care au ajuns până la noi, am sesizat, pe cât a fost cu putință, consecința conceperii unui spațiu scenografic diferențiat stilistic prin linie, culoare și lumină. Acolo, departe, decorurile sale au fost fie epurate, minimale, compuse din elemente decupate geometric (amintind, uneori, criticilor de un constructivism temperat), fie accentuate teatral (draperii, practicabile, panouri), fie, dimpotrivă, de un realism consistent, bogat în mobilier și recuzită. Se dezvoltă un mod de a gândi posibilitățile locului de joc, de a utiliza – cu adecvată expresivitate – platoul și volumul profund al scenei. Și, în egală măsură, să pună în valoare efectul regizoral al materialelor de construcție sau – în cazul costumelor – al stofelor ce oferă privirii falduri, luciri, reflexe. De la Cehov la Anouilh.” (p. 127).

Spațiul nu ne permite să trecem în revistă activitatea prodigioasă pe care a desfășurat-o artistul în diverse teatre din țările nordice. Să spunem doar că a abordat nu numai repertoriul dramatic, de la Shakespeare la dramaturgi contemporani, ci și teatrul de păpuși, opera, baletul. Nu i-a fost ușor, admitea maestrul. Dar aplauzele publicului și cronicile laudative i-au răsplătit, credem, eforturile creatoare. Din extrasele de presă inserate în volum, le cităm aici pe cele referitoare la baletul *Noaptea Sfântului Ioan* (regia: Elsa Marianne von Rosen), reprezentat la Teatrul din Malmö în 1980. Scenografia și costumele impresionează. Criticul Bertil Behring vorbește despre „sensibilitatea acestui român pentru zestrea noastră culturală”, numindu-l „cel mai suedez” dintre creatorii spectacolului, în timp ce B. Palmquist scrie: „Baletul a devenit o mare sărbătoare, montarea are o strălucire și o bogăție coloristică deosebită. Folosirea stilului de

pictură populară din Dalarna de către românul Dan Nemțeanu este uluitoare. Totul este realizat cu umor și încântător temperament.” (p. 161). Un alt mare succes a fost – în 1982 – *Frumoasa din pădurea adormită* de Ceaikovski, cu coregrafia semnată de Mary Skeaping (fostă dansatoare în faimoasa trupă a lui Diaghilev).

Dintre prietenii și colaboratorii de la Teatrul Municipal din Malmö, Dan Nemțeanu îi menționează pe Josef Halfen (cu care a lucrat *Ce formidabil bordel!* de Ionesco), pe Lennart Olsson, fostul asistent al lui Ingmar Bergman, pe Ronnie Hallgren.

Între 1986 și 1992, artistul a trăit o experiență incitantă la Universitatea din Iowa, unde a lucrat ca profesor asociat, semnând totodată scenografia pentru spectacole studentești (și nu numai). Influența sa asupra studenților a fost profundă, fiindcă nu s-a limitat la a-i ajuta să-și dezvolte abilitățile, ci le-a lărgit orizontul cultural, le-a cizelat gustul, i-a învățat să se debaraseze de obsesia naturalimului și să creeze pe scenă „o imagine sintetică, esențializată, cu adevărat artistică” (p. 52). Tot aici începe colaborarea cu actorul și regizorul Eric Forsythe.

Volumul mai conține o secțiune intitulată *Cu Dan Nemțeanu și despre el...* Putem citi aici un interviu dat de scenograf și apărut la Copenhaga în 2006, într-un album Ibsen, precum și mărturiile unor oameni de breaslă care au colaborat cu el pe scândurile scenei ori în învățământul teatral (regizorii Linne Krogh și Klaus Hoffmeyer, profesorii Robert Hedley și Alan MacVey de la Universitatea din Iowa) sau care i-au urmărit activitatea (criticii Mindy Mozer și Kristen Gandrow).

În final, *Teatrografia selectivă* ne oferă o imagine asupra bogatei creații scenografice a lui Dan Nemțeanu în teatre din România, Danemarca, Suedia, Norvegia, SUA (Iowa City) etc.; se remarcă lucrul cu regizori din generații și cu preocupări diferite – Dan Nemțeanu mărturisind, de altfel, că a evitat de la bun început să se specializeze „numai într-un anumit gen de spectacole”. O atestă și ilustrațiile din volum, numeroase și de bună calitate; artistul, cum notează Ion Cazaban, „se descurcă rapid cu exigențele de imagine teatrală și de stil interpretativ ale fiecărei piese” (p. 103).

Dan Nemțeanu și viziunea sa scenografică este o carte ce nu poate lipsi din biblioteca specialiștilor și a oamenilor de breaslă. În opinia noastră, ea se adresează în egală măsură și altor categorii de public. Ni se dezvăluie aici munca asiduă, pasiunea, capacitatea de a depăși obstacolele care stau în spatele unui destin artistic exemplar. Și mai descoperim un spirit generos, receptiv, care a știut să primească și să dăruiască, să învețe și să-i învețe pe alții.

DANIELA GHEORGHE

ION CAZABAN, *Scena românească și expresionismul*, Fundația Culturală „Camil Petrescu” & Revista „Teatrul azi”, Editura Cheiron, București, 2012, 228 p., cu il.

Volumul consacrat de cunoscutul istoric și critic de teatru Ion Cazaban ecourilor expresioniste în teatrul românesc, apărut în seria „Eseuri, cronici, însemnări teatrale” a Fundației Culturale „Camil Petrescu”, își propune, așa cum mărturisește autorul în *Argument*, să pună în lumină, „fără exagerări critice și supralicitări istorice, importanța expresionismului pentru evoluția artei spectacolului românesc, în perioada interbelică din secolul XX, dar și după această perioadă” (p. 5). Studiul urmărește atât felul în care expresionismul a fost receptat la noi din punct de vedere teoretic și publicistic, cât și modul în care acest curent s-a manifestat în teatru, pornind de la dramaturgie și mergând până la spectacol.

Începând cu primele încercări marcate de expresionism ale actriței Marioara Voiculescu, continuând cu montările regizorului Karl Heinz Martin, apoi înregistrând în anii 1920–1930 noile abordări ale actriței Dida Solomon, urmate de deschiderea creatoare a regizorilor Soare Z. Soare, Victor Bumbăști, Victor Ion Popa, I. Sternberg, A. I. Maican, Ion Olteanu, a scenografilor G. Löwendal și Th. Kiriacoff, consemnând



momentele de excepție reprezentate de Lucian Blaga și Ion Sava, autorul urmează firul influențelor expresioniste până în contemporaneitate, ajungând la spectacolele realizate de Horea Popescu, Aureliu Manea, Cătălina Buzoianu, Alexa Visarion și Silviu Purcărete.

Considerațiile teoretice sunt completate de o selecție de fragmente dramatice din mai multe piese de teatru de sorginte expresionistă: *Trei cruci* (1922) de Isaiia Răcăciuni, *Masca* (1923) de Ion Sân-Giorgiu, *Înviere* (1925), *Fapta* (1925) și *Daria* (1925) de Lucian Blaga, *Prietenii* (1925) de Constant Tavernier, *Anno Domini* (1927) de Ion Marin Sadoveanu și *Sam* (1928) de George Mihail Zamfirescu.

Cartea se încheie cu un *Tabel cronologic* referitor la teatrul românesc și expresionism în prima jumătate a secolului XX și cu un album ce conține fotografiile ale personalităților artistice ale vremii sau desene în care acestea au fost immortalizate de artiști renumiți (Marcel Iancu, Camil Ressu, George Löwendal, Ion Anestin, V.I. Popa ș.a), imagini din spectacole și schițe de decor și de costume.

După Primul Război Mondial, în viața teatrală de la noi se face simțită tot mai mult dorința de a cunoaște și asimila noutățile scenelor europene. Sunt comentate dramaturgia și concepțiile regizorale din alte țări, se scrie frecvent despre Reinhardt, Gémier, Copeau, Craig, Lugné-Poe, Fuchs, Appia, se înființează grupări culturale cu inițiative înnoitoare, cum sunt gruparea „Studio” (septembrie–decembrie 1920) și gruparea „Poesis” (întemeiată în octombrie 1921). În cadrul grupării „Poesis” se organizează conferințe despre Shaw (T. Vianu), F. Wedekind (Eugen Filotti), A. Strindberg (A. Dominic), Gerhart Hauptmann, „Expresionismul în dramă” (Ion Sân-Giorgiu), „Drama socială contemporană” (Aureliu Weiss), cu exemplificări scenice interpretate de Lily Popovici, Dida Solomon, Marietta Sadova, G. Ciprian.

Susținută de necesitatea unei înnoiri a limbajului scenic, pătrunderea noilor idei creatoare este însoțită de comentarii și puncte de vedere ale criticilor sau regizorilor noștri în legătură cu aspecte ale teatrului autohton. Ion Cazaban subliniază că uneori analiza este pătrunzătoare și scoate la iveală noutăți substanțiale, citând din *Scrisorile din Germania* ale lui Mihai Ralea: „Procedul expresionist e integralist. El se opune atomismului și asociaționismului. Urmează de aici o consecință. Dacă expresia trebuie să predomine, dacă ea vine dinăuntru elaborației mentale și se aplică – aproape se impune – lucrurilor, ea trebuie să conțină în ea ceva activ. (...) expresionismul e creator. El inventează o altă lume sau dă celei vechi o altă semnificație. Răsturnător de valori, de percepții și de perspective, el vrea să se asemene criticismului kantian, care mută de la exterior la interior condițiile cunoașterii.”¹

După un prim contact al actorilor români cu (pre)expresionismul, prin intermediul piesei *Șarpele* de F. Wedekind, pusă în scenă în 1917 la Teatrul Modern din București, sosirea regizorului german Karl Heinz Martin la București și montarea de către acesta a patru piese (*Nyu* de O. Dimov, *Pelicanul* și *Beție* de A. Strindberg și *Lysistrata* de Aristofan) la Compania Bulandra, în februarie–aprilie 1922, reprezintă un moment decisiv pentru mișcarea teatrală de la noi. Ion Cazaban surprinde impactul pe care noua viziune regizorală îl are asupra oamenilor de teatru români, citând relatări din presa vremii.

Mai multe articole din revistele *Rampa* (1922) și *Teatrul* (1923) prezintă concepția regizorului german despre expresionismul scenic. Pentru Karl Heinz Martin, viziunea concretă a spectacolului depinde de starea sufletească a personajelor, astfel încât „în caz că în scenă am un personaj nebun, eu îl încadrez cu decoruri adecvate acestei stări psihice, adică cu uși și ferestre strâmbe, așa cum sunt deformate de fantezia bolnavă a nebulului”².

La premieră, spectacolele expresioniste surprind prin puterea de sugestie a scenografiei, dar îi și derutează pe cei obișnuiți cu montările tradiționale. Câțiva cronicari de renume ai epocii, susținători ai ideii că „textul primează”, își exprimă rezervele sau chiar se împotrivesc spectacolelor lui K.H. Martin. Printre aceștia se numără și Liviu Rebreanu, care, nemulțumit de regie, interpretare și scenografie, conchide: „Până astăzi, expresionismul, de altfel o mișcare prea recentă, a făcut mai mult zgomot decât artă.”³

Sunt însă și mulți cronicari care apreciază montările lui Martin ca prime succese ale expresionismului în teatrul de la noi. Ion Marin Sadoveanu, bun cunoscător al teatrului european și deosebit de receptiv la expresionismul scenic, subliniază și analizează temeinic noua teatralitate a spectacolelor, evidențiind în același timp noua viziune asupra condiției umane. Încercând să descifreze intenția regizorală în spectacol și modul în care aceasta este transmisă și ajunge la public, Ion Marin Sadoveanu, puternic influențat de concepția regizorală a lui K.H. Martin, încearcă și el în anul următor punerea în scenă a unui spectacol expresionist prin montarea piesei *Sora Beatrice* de Maeterlinck.

¹ M. Ralea, „Scrisori din Germania”, *Viața românească*, nr. 9, 1922.

² „Convorbire cu Karl Heinz Martin”, *Rampa*, nr. 1300, 27 februarie 1922.

³ L. Rebreanu, „Cronica teatrală”, *Viața românească*, nr. 4, aprilie 1922.

Ion Cazaban rezumă rolul jucat de regizorul german în evoluția artei teatrale de la noi astfel: „prezența regizorului K.H. Martin a dat posibilitatea creatorilor noștri de teatru să participe la un experiment instructiv, la un exercițiu practic de expresionism scenic, cu teme, probleme și obiective specifice” (p. 22).

Autorul studiului analizează concret influențele expresionismului în creația tinerilor regizori în formare în acea perioadă, cu toții marcați de noua concepție regizorală a lui K.H. Martin: Soare Z. Soare, cu spectacolele *Hamlet* de Shakespeare și *Lulu* de F. Wedekind; Victor Bumbescu, cu *Săptămâna luminată* de M. Săulescu, *Electra* de Hofmannsthal, *Glauco* de E.L. Morselli, *Sora Beatrice* de Maeterlinck, *Nyu* de O. Dimov, *Cadavrul viu* de Tolstoi; Victor Ion Popa, cu *Copilul Eyolf* de Ibsen, *Pentru fericire* de S. Przybyszewski, *Anno Domini* de I.M. Sadoveanu; G.M. Zamfirescu, cu *Molima tinereții* de F. Bruckner și *Tatăl* de A. Strindberg; Iacob Sternberg, cu *Noaptea în târgul vechi* de I. Peretz; Aurel Ion Maican, cu *Crimă și pedeapsă* după F.M. Dostoievski și *R.U.R.* de K. Čapek. Nu este uitat nici „bătrânul” Paul Gusty, care pune în scenă „grotesca dramatică” *Masca* de Ion Sân-Giorgiu, într-o viziune regizorală ce dovedește cunoașterea și recunoașterea expresionismului, după cum subliniază Ion Cazaban.

Un loc aparte în economia capitolului dedicat regizorilor îl ocupă Ion Sava. Începând de la Teatrul de Vedenii, la Iași, unde nu s-au jucat decât trei dramatizări (*Pecetea bestiei* după Rudyard Kipling, *Sistemul doctorului Gudron* și *al profesorului Pană* după E.A. Poe, *O mireasă la loterie* după E.T.A. Hoffmann), continuând la Teatrul Național din Iași (*Hamlet* de Shakespeare, *Visuri americane* de Profira Sadoveanu, *Ca de obicei, dar altfel* de Galar) și la Teatrul Național din București (*Orașul nostru* de Thornton Wilder, *Macbeth cu măști* sau ultima sa montare, *Frumoasa adormită* de Rosso di San Secondo), Sava este în permanență preocupat să creeze, prin imaginea scenică, un echivalent vizibil al supranaturalului, al fantasticului, al universului interior al personajelor aflate în momente de trăire intensă, de exaltare.

Ion Cazaban expune argumentele lui Sava pentru *Macbeth cu măști* (Teatrul Național, București, 1946), printre care obținerea unei unități de stil, „evitarea naturalismului de *grand-guignol* în final (aducerea capului lui Macbeth), dar și în alte momente”⁴, reliefaarea valorii simbolice a personajelor, „revelarea esenței lor, a expresiei lor fundamentale dincolo de stările și momentele trecătoare”⁵, sintetizând relațiile regizorului cu expresionismul, din punct de vedere formal, în: principiul „dezvăluirii” totale, interesul pentru reprezentările subconștientului, potențarea maximă a expresivității, formula scenică integratoare, esențializarea, grotescul.

Alături de capitolele dedicate influențelor expresioniste în arta actorului (Marioara Voiculescu, Dida Solomon, Aura Buzescu, Ion Manolescu) și în scenografie (Theodor Kiriacooff, George Löwendal), un capitol întreg este consacrat dramaturgului Lucian Blaga și spectacolelor realizate după piesele sale în perioada interbelică: *Zamolxe* (Teatrul Maghiar din Cluj, 1924), *Meșterul Manole* (Teatrul Național din București, 1929, regia Soare Z. Soare), *Cruciada copiilor* (Teatrul Național din București, 1931, regia Soare Z. Soare, și Teatrul Național din Cluj, 1942, regia Ion Olteanu), *Avram Iancu* (Teatrul Național din București, 1935, regia Ion Șahighian), *Daria* (Teatrul Național Cernăuți, 1927, regia Victor Ion Popa, și Teatrul Național din Cluj, 1941, regia Ion Olteanu).

Pentru Blaga, dramaturg atras de expresionism, valoarea „teatrului nou, de simplificare extremă”, realizat de expresionismul german, constă în faptul că este un „teatru de viziune, de idee și de gesturi extatice”⁶, iar actorul, interpretul pieselor sale, este el însuși o sursă de imagini, de revelații spirituale. Ion Cazaban subliniază deschiderea dramaturgiei lui Blaga deopotrivă către „trăirile” revelatoare (de profunzimi tulburi, care scapă conștiinței) și către esențializarea în „fapt simbolic”, ceea ce-i conferă o tensiune aparte.

Patru dintre procedeele și aspectele formale aduse de expresionismul scenic în spectacolele de la noi sunt remarcate în mod deosebit și analizate în capitolul „Procedee și particularități expresive”, și anume: stilizarea, marionetizarea, grotescul și intensificarea expresivității scenice, fiecare fiind susținut cu exemple din montările epocii.

Rămânând tot pe plan formal, capitolul următor punctează interferența de stiluri întâlnită adesea în spectacolele expresioniste ale vremii, care poate fi observată atât în amestecul manierelor de interpretare, cât și în compoziția eterogenă a spectacolului ca întreg. Aceste abateri de la principiile formale nu-și au cauza doar în dificultatea de adaptare a actorilor la tehnici și modalități de joc noi, ci uneori sunt folosite cu bună știință. Bragaglia îi sfătuia pe regizori să treacă intenționat prin naturalism, simbolism, realism, expresionism, în funcție de necesitățile dramei și ale spectacolului, iar la noi regizorul I. Sternberg era adeptul spectacolului sintetic, sinteză de arte, dar și amalgam de genuri, stiluri, modalități.

⁴ Ion Sava, „Spectacol cu măști”, *Lumea*, nr. 4, București, 14 octombrie 1945.

⁵ *Id.*, „Masques”, *Arcades*, nr. 2, 1947.

⁶ L. Blaga, „Teatrul nou”, *Patria*, nr. 92, 29 aprilie 1922.

Urmărind ecourile expresionismului scenic interbelic în contemporaneitate, istoricul și criticul de teatru Ion Cazaban amintește de mișcarea de „reteatralizare”, sugerând ideea unei analize comparate a spectacolelor regizate de Dinu Cernescu, Horea Popescu, Aureliu Manea, Cătălina Buzoianu, Alexa Visarion, Gheorghe Harag, Silviu Purcărete și a scenografiilor semnate de Tody Constantinescu, Paul Bortnovski, Adriana Grand cu ceea ce însemnase intensificarea expresiei și subiectivizarea viziunii în teatrul expresionist. Sunt sintetizate punctele de întâlnire dintre spectacolul contemporan și teatrul expresionist, subliniindu-se prezența tot mai des observată a expresionismului „fie în substanța dramatică și viziunea unor piese din repertoriu (*Deșteptarea primăverii, Pelicanul, Woyzeck, Dibuk, Cerșetorul, Paracliserul, Iona, Pasărea de apă, Lulu, Afară, în fața ușii, Sam, Nebunul și călugărița, Înviere, Sonata fantomelor*), fie în opțiunile stilistice din diferite montări ale regizorilor Liviu Ciulei, Cătălina Buzoianu, Gábor Tompa, Beatrice Bleonț, Felix Alexa, László Bocsárdi, Dragoș Galgoțiu, Silviu Purcărete, Mihai Măniuțiu, Anca Bradu, Ion Sapdaru, Alexander Hausvater...” (p. 71).

Cartea sintetizează informațiile despre expresionismul scenic european și influențele lui asupra teatrului românesc interbelic, dar surprinde și ecourile ulterioare acestei perioade, într-un volum în care se conturează, datorită efortului uriaș de documentare al autorului, atât concepțiile estetice ale epocii, cât și rezultatele transpunerii acestora pe scenă, urmate de comentariile din presa vremii. Citarea mărturiilor din epocă și adăugarea unor fragmente dramatice semnificative pentru teatrul de factură expresionistă reprezintă un ajutor prețios pentru cei interesați de acest subiect.

Studiul, excelent structurat, creionează imaginea de ansamblu a unui curent care nu trebuie perceput neapărat ca „o imagine violentă și ca o sinteză simbolică a unor realități umane ele însele violente”, cum se mai întâmplă uneori și astăzi în presa de specialitate (p. 71); așa cum conchide Ion Cazaban, „a trăi teatrul în mod expresionist înseamnă a pătrunde într-o lume a exaltării și exasperării, a sentimentelor excesive și a manifestărilor exacerbate. Înseamnă a le înțelege necesitatea și chiar inevitabilitatea. Înseamnă a înțelege ceea ce ai trăit, ceea ce trăiești – fie și ca teatru...” (p. 72).

CORINA GUGU

DOINA PAPP, *O poveste cu Horațiu*, Editura Alfa, București, 2012, 234 p., 91 ilustrații alb-negru și color

Autoarea volumului *O poveste cu Horațiu* ajungea în anul 1983 pe teritoriul privilegiat al Teatrului Nottara, în urma unei masive și greu de justificat epurări de cadre de la Radiodifuziunea română. Timp de șapte-opt ani cât a lucrat ca secretar literar în acest colectiv, a putut aprecia, cu multă justețe și sensibilitate, evoluțiile artiștilor și regizorilor pe această scenă. În anul 2000, ea publică un volum cu dedicație, *Viața pe o scândură*, lăsând teatrului de care-și legase destinul o antologie de texte, o scurtă istorie a unei perioade faste, în care mari actori și regizori i-au dat strălucire. Un teatru pe care, la plecarea ei, l-a lăsat părăsit și agonizant. Despre Dan Micu și contribuția sa la evoluția scenei de la Teatrul Nottara, Doina Papp scrie o carte sfâșietoare: *Un destin spulberat – Dan Micu*, constatând că în climatul teatral postdecembrist regizorul nu și-a mai putut regăsi identitatea artistică, nereușind – odată desprins de teatrul care-i adusese consacrarea – să-și mai pună în valoare talentul. Dispariția lui prematură a a însemnat o pierdere pentru teatrul românesc.

Doina Papp scrie și o poveste despre un succes consolidat, pe cea a actorului Horațiu Mălăele. Talent în ascensiune pe scena Nottara-ului la vremea când l-a cunoscut, acesta și-a diversificat preocupările pe mai multe paliere artistice. Actor, regizor de teatru și



film, pictor, caricaturist imaginativ și prolific, actorul s-a lăsat cu greu descifrat, intervievat, preferând stilul „laconic” și expeditiv în fața curiozității criticilor de specialitate. În anul 2008, el publică volumul *Horațiu despre Mălăele*, bazându-se preponderent pe imagini și nu neapărat pe cuvinte, pentru a arăta felul în care talentul său multiform a invadat alte teritorii ale comunicării cu lumea – prin desen, linie, culoare. Comentariile lui sunt scurte reflecții asupra biografiei personale și artistice și par mai degrabă aforismele și paradoxurile unui artist „atipic”, așa cum îi place să se autodefinească. El spune: „Natura mea cea condamnată, să-ncapă în «a fost odată»”. S-ar părea că aceste rânduri i-au sugerat Doinei Papp titlul volumului *O poveste cu Horațiu*. Ea reușește să integreze în cartea sa fragmente din volumul artistului, comentându-le, detaliindu-le, precum și fragmente din interviurile acestuia, pentru a-i conferi în povestea sa rolul „vocii din off”. Ea se topește în țesătura narațiunii, desăvârșind și recompunând portretul unui artist singular pe care publicul îl urmează cu fidelitate în toate teatrele unde joacă, deoarece, după 1989, el nu mai este artistul unei unice scene. Declarându-se artist „atipic”, Horațiu Mălăele respinge de fapt tiparul etichetărilor stilistice. Refuză să vorbească despre „maniera Mălăele”, considerând că aceasta l-ar fixa definitiv în rutină, condamându-i actul artistic la o nesârșită repetare. Și Doina Papp subliniază acest lucru: „Uneori, pentru un actor cu priză la public care și-a clădit popularitatea pe comedie, scena începe să fie o capcană. E pândit de manierism din cauza reacțiilor sălii, de propria-i siguranță, de trucuri și truvaieri îndelung exersate” (p. 15). Chiar și actorul se întreba dacă la consolidarea unei imagini despre un artist nu contribuie și distribuirea lui de către regizori în roluri foarte asemănătoare, din teama de insucces la public, acestea ducând însă prin repetare la plafonarea talentului. El spunea: „Conceptii de tipul, îl iau pe ăla că știe să facă țărani, să zicem... Sunt foarte mulți însă care nu-și dau seama că intră pe un culoar care se va bloca mai devreme sau mai târziu prin repetare. Jucând mereu același tip de personaj devii stereotip” (p. 111). Preocuparea lui Horațiu Mălăele de a nu se lăsa perceput ca artist al unui stil unic se observă și în comentariul său pe marginea filmului *Nunta mută*, pe care l-a regizat propunând spectatorilor o meditație asupra dictaturilor, fie ele fasciste ori comuniste. „Dacă veți avea timpul să priviți o clipă în viața mea, fie că e vorba de scrieri, de grafică, de actorie sau regie, veți observa că nu sunt sclavul niciunui stil, curent sau dogme cunoscute sau conjuncturale. Deși unii grăbiți îmi pun în cărcă un stil anume, cred totuși că fondul impune forma.” (p. 52).

Trecând de pe o scenă pe alta, de la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț la Teatrul Nottara, apoi la Odeon, Bulandra, Teatrul de Comedie sau Teatrul Național, Horațiu Mălăele se reinventează și evoluează cu succes în roluri diferite ca structură, cu care își surprinde spectatorii. Smerdeakov din *Frații Karamazov*, în regia lui Dan Micu, și Vanea din piesa *Unchiul Vanea* de A.P. Cehov, în regia lui Yuri Kordonski, exemplifică acest lucru. Elogiul pe care i-l aduce Ion Caramitru atestă valoarea interpretativă la care a ajuns artistul prin contopirea talentelor sale: „Horațiu Mălăele este cel mai bun produs al teatrului românesc din ultimii douăzeci de ani, cel puțin. Dacă am folosi limbajul de lemn am spune că e prototipul artistului multilateral dezvoltat, actor de o factură originală, spontan, organic, o inteligență scilicet care contribuie la un farmec ce-l degajă fără efort. Regizor cu acuratețe și obsesie a respectării realismului, talent plastic ieșit din comun, cu o putere de caracterizare prin desen a tipologiei” (p. 167).

Doina Papp subliniază faptul că artistul își anunțase chiar din debutul carierei sale dorința de a prelua și valorifica procedee și mijloace ale *commediei dell'arte*, ale comediei cu subtext, dar și ale teritoriului de graniță dintre comic și tragic. Nu întâmplător partenera sa din multe spectacole de la Teatrul Nottara, Dana Dogaru, îl asemena cu Gr. Vasiliu Birlic. Ca și acesta, Horațiu Mălăele cultivă dualitatea măștii și, precizează Doina Papp, „a avut norocul că timpurile în care s-a format erau favorabile acestei sinteze a genurilor” (p. 14). S-a observat că, atunci când l-a interpretat pe Ion din *Acești îngeri triști* de D.R. Popescu sau pe Dufausset din vodevilul *Mâța în sac* de Feydeau, artistul schimba cu rapiditate aparența comică cu esența tragică a personajelor interpretate. Jocul său viu, comunicativ i-a adus o largă popularitate încă de pe vremea când, pe scena Teatrului Tineretului din Piatra Neamț, interpreta rolul Dorde în *Tinerețe fără bătrânețe* de Eduard Covali în spectacolul regizat de Cătălina Buzoianu în 1975 sau Truffaldino în *Slugă la doi stăpâni* de Carlo Goldoni, în regia lui Iulian Vișa, un an mai târziu. Pentru Paul Chiribuță, coleg și partener de scenă la Piatra Neamț, Horațiu Mălăele reprezenta de atunci un fenomen care atrage prin carismă „orice zonă a publicului” și un ferment de vitalitate pentru actorii cu care joacă.

Inițial, în momentul sosirii sale la București, Horațiu Mălăele dorea să studieze artele plastice, însă scena românească din acel moment avea să-i producă adevărate revelații. Regizori inovatori precum Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Radu Penciulescu, David Esrig produceau prin spectacolele lor adevărate evenimente

culturale în peisajul până atunci cenușiu al vieții artistice. Se afirmau și se consolidau valori interpretative, ca George Constantin, Gina Patrichi, Clody Bertola, Marin Moraru, Gheorghe Dinică, Victor Rebengiuc, Toma Caragiu. În momentul de tranziție al stilurilor interpretative, când în locul realismului plat pe care-l practicaseră artiștii din deceniile anterioare începeau să apară semnele eliberării jocului prin fantezie, sugestie, metaforă, Horațiu Mălăele intră în contact cu lumea magică a scenei, iar aceasta îl contaminează. Împreună cu artistul Victor Moldovan, se pregătește pentru examenul la Institutul de Teatru, devenind după admitere student la clasa profesorului Octavian Cotescu. Atât acesta, cât și colegii săi îi rămân impregnați în memorie. Îi evocă elegiac și hâtru, ca într-o poveste: „eu și Condurache, Dănilă, Cambos evreica, Popeasca tansfuga, Romică Pop și Radu Gheorghe americanu și Chelaru și Narcisa nemțoaica și Vaida suedezu și Mircea-mic, Oliviu Liviu din Moldova”¹. Deși metoda de predare la cursuri era exclusiv cea stanislavskiană, Horațiu Mălăele se arăta mai curând preocupat de stilurile interpretative pe care le observa la marii artiști ai momentului: „N-am fost fan al unui model anume, dar admiram spre exemplu inteligența cu care fraza Beligan, propunând o idee, la Marinuș mă preocupa viteza cu care tampona o frază. Toma Caragiu avea o alonjă incredibilă în felul cum compunea un personaj”². Așa cum din câteva linii artistul reușește să surprindă esența și expresia unui chip, la fel și privirile sale scrutau în profunzime creațiile unor interpreți căutându-le vibrația interioară. Particularitățile fiecărui stil par să-i atragă constant atenția. Horațiu Mălăele recunoaște că din admirație s-a născut, involuntar, impulsul imitației: „M-am surprins la un moment dat cu unele tonuri de-ale lui George Constantin. Dar mi-am dat seama că posedând un ton de-al lui, lui George i se asigura nemurirea. Că îi copiem sau nu, suntem o continuare a lor.”³ În mod cert, el se simțea stimulat de modelul și originalitatea marilor interpreți ai teatrului românesc

La Teatrul Nottara, artistul s-a bucurat de afecțiunea și prețuirea lui George Constantin, dar și de cea a directorului teatrului, Horia Lovinescu. El evocă întâlnirea cu acesta: „într-o perioadă de *tovărășie* a însemnat întâlnirea cu un domn. Era un mare dramaturg, dar și un mare domn. Și un prieten excepțional al actorilor. Lovinescu a fost unul dintre ultimii boieri recunoscuți ai teatrului, într-o perioadă roșie, invadată de casapi înregimentați și slugarnici”⁴. Atât anvergura rolurilor, cât și diversitatea lor, i-au asigurat calea spre succes. Anda Caropol își amintea de acele timpuri faste ale Teatrului Nottara: „A fost odată o mână de actori, cărora li se spunea: copiii lui Lovinescu.”⁵ În perioada amintită pe scena teatrului evoluau Ștefan Iordache, George Constantin, Marga Barbu, Ion Dichiseanu, Gilda Marinescu, Ioana Crăciunescu, Dana Dogaru, Dragoș Pâslaru, Valentin Teodosiu, dacă ar fi să-i numim numai pe câțiva dintre ei, iar în mijlocul lor și-a găsit notorietatea și Horațiu Mălăele. Începând cu anul 1978, rolurile: Dufausset, în piesa *Mâța în sac* de Georges Feydeau, Maiorul în *Familia Tót* de Örkény István, Smerdeakov în *Karamazovii*, dramatizare după Dostoievski, El în *De ce dormi iubito?* de Jos Vandela, Varga în *O sărbătoare princiară* de Teodor Mazilu, Ion în *Acești îngeri triști* de D.R. Popescu, Scapino în *Scapino* de Molière, Olenie în *Vânătorii* de Fănuș Neagu, Podsekalnikov în *Sinucigașul* de N. Erdman i-au consolidat popularitatea în spectacole de mare succes la public. Doina Papp subliniază faptul că rolul tânărului răzvrătit din *Acești îngeri triști* l-a impus pe Horațiu Mălăele ca actor tragi-comic; spectacolul a ținut afișul o perioadă îndelungată, aproape opt ani de zile. Regizorul, Mircea Cornișteanu, își reamintea performanțele artistului: „Dar ce era extraordinar, nu mi s-a mai întâmplat asta, formidabil era că el nu ieșea în tot acest timp din rol. Ținea sala mută de uimire. Horațiu știe să captiveze sala, fără să facă nimic. În funcție de dispoziția sa spectacolul dura trei sau patru ore, el rămânând același. Fără cârlige la public, fără alte fițe comice. Doar din talentul lui nemăsurat. E mare lucru să reușești asta fără ca să strici ceva.” (p. 106).

Dincolo de nenumăratele premii primite, s-a impus și afirmat pe deplin personalitatea artistică a unui interpret pe care publicul îl caută și îl urmează cu fidelitate, indiferent de scena pe care acesta evoluează. Faima sa a depășit granițele țării, iar elogiile aduse de presa străină îi reconfirmă talentul. Încă din rolurile interpretate pe scena Teatrului Nottara se puteau detecta notele provocatoare adresate regimului. Doina Papp face referire la un spectacol omagial în care artistul recita versuri din Topârceanu vorbind puțin și despre „foamea Națiunii”. Episodul s-a sfârșit cu interdicția de a mai apărea pe o altă scenă decât cea în schema căreia era angajat.

¹ Horațiu Mălăele, *Horațiu despre Mălăele*, Elena Francis Publishing, 2008, p. 24.

² *Ibid.*, p. 76.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 95.

⁵ În: Doina Papp, *Viața pe o scândură. Teatrul Nottara, schiță de portret*, București, 2000, p. 235.

După 1989, un alt moment important în cariera artistului îl reprezintă întâlnirea cu Vlad Mugur, regizorul revenit din exil cu dorința de a realiza din nou spectacole pe scena teatrului românesc. Numit director al Teatrului Odeon, acesta pune în scenă *Mincinosul* de Carlo Goldoni, distribuindu-l pe Horațiu Mălăele în rolul Lelio. Doina Papp a remarcat faptul că „regăsim în acest rol multe dintre trăsăturile personalității lui Mălăele. Tandrețea, ironia și autoironia, dar și sarcasmul, ricanările gălăgioase sau doar insinuate. Cronicarii au mai observat și acel halou de spiritualitate cu care se împodobește personajul popular, grație interpretării subtile a actorului” (p. 132). Spectacolul, prezentat în 1993 la Bicențenarul Goldoni de la Venetia, îl consacra pe Horațiu Mălăele ca pe o adevărată vedetă. Vedetismul reprezenta pentru cenzorii comuniști un fenomen specific apusei epoci „burgheze”, motiv pentru care nu trebuia încurajat. Deși format și educat în acea perioadă cenușie, Horațiu Mălăele reușește să impună, după 1989, imaginea vedetei adulate de categorii largi de spectatori. La Teatrul Nottara, Vlad Mugur pune în scenă altă piesă goldoniană, *Doi gemeni venețieni*, avându-i ca poli ai reprezentației pe Horațiu Mălăele și Dan Puric. Dincolo de incontestabila valoare a celor doi interpreți, regizorul găsește Teatrul Nottara într-o stare de letargie, actorii utilizând artificialitatea în joc ori gaguri insipide. Despre importanța întâlnirii cu Vlad Mugur, Horațiu Mălăele scrie: „Este unul dintre cei mai mari regizori pe care i-a avut România. Faptul de a fi lucrat cu el a fost un privilegiu rar”.⁶

După 1989, artistul, total stăpân pe mijloacele sale expresive, pledează pentru reorganizarea vieții teatrale, criticând repetat legea anacronică din anii '50, prin care teatrele de repertoriu angajau actori pe viață, plătind nediferențiat pe cei ce dețineau roluri titulare și pe cei distribuiți în roluri secundare de numai câteva replici. Adept al teatrelor de proiecte, el migrează la Theatrum Mundi, unde pune în scenă, în 1996, *Lecția* de Eugen Ionescu, în care deține rolul titular. Spectacolul s-a jucat mult timp, chiar dacă distribuția s-a mai schimbat și doar interpretul Profesorului a rămas în rol.

Pentru Mălăele, Teatrul Bulandra a exercitat încă din vremea studenției o puternică fascinație. Acolo i-a putut vedea pe Toma Caragiu, Victor Rebengiuc, Gina Patrichi, Mariana Mihaș și alți mari artiști și regizori care, grație talentului lor, creaseră aici un veritabil teatru de artă. Publicul îl regăsește pe scena de la Bulandra în *Cafeneaua*, în rolul lui Wally Musdock, alături de Dana Dogaru, fosta sa parteneră de la Teatrul Nottara, și de Emilia Popescu. Tot aici joacă rolul Directorului în *Șase personaje în căutarea unui autor* de Luigi Pirandello, în regia Cătălinei Buzoianu, în *De Pretore Vincenzo* de Eduardo de Filippo, rolul titular, și în *Unchiul Vanea* de A.P. Cehov, rolul Vanea, în regia lui Yuri Kordonsky, poate cel mai neașteptat din cariera sa: „Vanea, a fost o surpriză. Sigur, intenția de a imprima jocului pe multe de dramă al acestui personaj o notă de clovnerie asumată în sensul teatral al termenului, ironia și autoironia suverane în felul în care eroul se raportează la biografia sa de ratat, dar și de sacrificat pe altarul unor false și mincinoase idealuri (ale lui Serebriakov, de pildă) au devenit tot atâtea argumente pentru opțiune” (p. 149–150). Consacrat ca interpret de comedie, Horațiu Mălăele reușește, într-un rol în care excelau actorii de dramă, să descopere o versiune originală a revelației acestui personaj.

Convins că talentul, dar și enormul succes al lui Horațiu Mălăele poate impulsiona Teatrul de Comedie al cărui director tocmai fusese numit, George Mihăiță organizează Săptămâna Horațiu Mălăele, între 23–29 septembrie 2002. S-au jucat piese mai vechi sau mai noi, unele regizate de el, dar toate l-au avut ca interpret principal. Teatrul condus altădată de Radu Beligan, în care jucaseră Gheorghe Dinică, Marin Moraru, Amza Pellea, Silviu Stănculescu, Vasilica Tastaman, Stela Popescu, Sanda Toma, Mihai Pălădescu, și-a recăpătat prin venirea lui strălucirea și interesul publicului. Cu spectacolul *Revizorul* pe care-l regizează și în care deține rolul Hlestakov „dovedește poate pentru prima oară după '75 că există o trupă grozavă care a urcat teatrul românesc acolo sus unde merită. După mulți ani se naște o trupă extraordinară care face spectacole demne de laudă, o trupă distinctă, vizibilă” – cum remarcă Doina Papp (p. 159). Autoarea volumului menționează și dublul recital *Caramitru – Mălăele, câte-n lună și în stele*, reluat pe scena Teatrului Național la insistențele publicului. În spectacol, se întâlneau „stilul romantic” și timbrul inconfundabil al lui Caramitru cu cel lapidar, reținut al lui Horațiu Mălăele: „Tehnica actorului e una minimalistă. Economie de gesturi, de vorbe. I se trage poate și de la practicarea desenului care mizează pe concentrarea ideii și precizia liniei” (p. 25). Tot alături de Ion Caramitru apare și în spectacolul *Dineu cu proști*, înlocuindu-l pe Șerban Ionescu, titular în rol. El se dovedește a fi un bun partener și un stimulent pentru cei cu care se află pe scenă. Stilul său de joc presupune observarea vieții, documentare și realism, puterea de a vizualiza și a actualiza rolurile, nelipsindu-i însă nici o ușoară detașare de acestea.

⁶ Horațiu Mălăele, *op. cit.*, p. 137.

Doina Papp observă că Horațiu Mălăele și-a diversificat mijloacele de comunicare în dialogul său cu lumea. Actor de teatru și film, regizor, caricaturist, desenator, pictor, artistul schimbă roluri și perspective pentru a capta viața din unghiuri diferite și pentru a-i atrage pe spectatorii săi ca într-o poveste, vorbind despre sine și artă. Și astfel, povestea sa continuă cu alte spectacole și roluri, filme și cărți prin care încearcă din nou să surprindă.

IOLANDA BERZUC

IULIAN BOLDEA, ȘTEFANA POP-CURȘEU (coordonatori), *Aproape de scenă, George Banu. Eseuri și mărturii*, Curtea Veche, București, 2013, 384 p.

Volumul omagial *Aproape de scenă, George Banu. Eseuri și mărturii*, care îl celebrează pe cunoscutul om de teatru la împlinirea a 70 de ani, este rodul colaborării mai multor instituții culturale de prestigiu: Teatrul Național, Teatrul Maghiar de Stat, Universitatea „Babeș-Bolyai” și Muzeul de Artă din Cluj-Napoca, Universitatea „Petru Maior” din Târgu-Mureș, UNATC București și revista *Vatra*. Sub coordonarea lui Iulian Boldea și a Ștefanei Pop-Curșeu, lucrarea se constituie într-o colecție de studii și articole consacrate problemelor teatrului semnate de renumitul teatrolog, cărora li se adaugă numeroase mărturii, portrete și analize ale operei criticului de teatru. Obiectivul întregului ansamblu de texte este prezentarea unei imagini cât mai cuprinzătoare a acestei personalități, care își pune amprenta asupra lumii criticii teatrale și universitare de aproape patru decenii.

Cartea se deschide cu o selecție de texte teoretice ale lui George Banu, reunite sub titlul *Critic martor, pedagog implicat*, în care sunt abordate problemele artei actorului, văzut drept „centrul poetic al teatrului” (p. 17), ale regiei și pedagogiei teatrale, ale criticii de teatru între „utopie și autobiografie” (p. 32), dar și cele ale receptării scenice, sub forma unor reflecții despre statutul și importanța spectatorului.

Capitolul al doilea, *Coridoarele memoriei*, ne prilejuiește reîntâlnirea cu un text confesiv, *Un manuscris regăsit*, prefață la volumul *Reformele teatrului în secolul reinnoirii*, apărut la Editura Nemira în anul 2011.

În cea de-a treia secțiune a volumului, intitulată *Interpretări și evocări*, sunt consemnate mărturiile și analizele a numeroși oameni de teatru, dintre care îi amintim pe Mihai Mănișiu, Ion Cazaban, Mircea Morariu, Gavriil Pinte, Cristina Modreanu, Felix Alexa, Bogdan Ulmu, Ștefana Pop-Curșeu, Iulian Boldea, Liviu Malița, András Visky, Florina Codreanu, care și-au propus să fixeze locul și rolul omului și teoreticianului teatrului George Banu în peisajul cultural contemporan.

Ion Cazaban, de exemplu, se referă în *Ochiul teatral* la eseurile lui George Banu *Cortina* și *Noaptea*, texte despre estetica vizualității, teatralității și a receptării spectacolului de teatru: „Așa cum George Banu o arată în scrierile lui, aflat într-o sală de spectacol sau, cu egal interes, în fața unui tablou, privirea activă surprinde, descoperă, deosebește, ordonează apoi, cu o vie plăcere ce nu ne poate scăpa... Desigur, este o privire condiționată, ținând seama de situația spectatorului, pe care el însuși o va rezuma la «orizont depărtat sau realitate apropiată, ficțiune mentală sau experiență trăită, în universul închis al sălii». Este o privire în mișcare orizontală sau verticală, pe care o înregistrăm în direcții justificate, în sensuri parcurse spre a se converti progresiv în semnificații relevante.” (p. 118).

Pornind de la câte un detaliu esențial, privirea criticului întreprinde *exerciții de identificare*. Acesta este și titlul următorului capitol al cărții, în care sunt adunate portrete și evocări succinte ale cunoscuților, colegilor și colaboratorilor marelui teatrolog. După cum se precizează, majoritatea textelor reunite aici au fost redactate pentru volumul editat de UNATC București cu ocazia decernării titlului de *Doctor Honoris Causa* lui George Banu în 2006.



Gábor Tompa îi dedică renumitului om de teatru, Biță pentru prieteni, un poem nostalgic: „Atunci mă privești de la mijlocul mesei/ Și se luminează tot: vorbă cântec spațiu/ Sublima ta poruncă mă face să înțeleg:/ Voi pleca spre necunoscut ca să pot nereveni” (p. 281).

Andrei Șerban evocă cu autoironie anii facultății: „Dar la actorie eram amândoi codașii clasei, cei mai slabi dintre studenții-actori, și după trei ani am fost transferați, eu la regie, iar Biță la teatrologie, astfel dându-ni-se o ultimă șansă înainte de a fi definitiv eliminați din sfera artei teatrale. În timp, el a ajuns la Paris, eu la New York, iar restul e istorie.” (p. 282).

Portretul deosebit de complex al acestei personalități puternice, autorul unor scrieri de răsunet la nivel european și internațional, este completat de mărturiile emoționante ale unor cunoscuți regizori (Lucian Pintilie, Victor Ioan Frunză, Mihai Măniuțiu, Radu Penciulescu, Valeriu Moisescu, Alexa Visarion, Cătălina Buzoianu), actori (Marcel Iureș, Victor Rebengiuc, Ion Caramitru, Mariana Mihuț, Ștefan Iordache, Ovidiu Iuliu Moldovan), teatrologi și esteticieni ai artei teatrale (Ludmila Patlanjoglu, Mihaela Tonitza-Iordache, Ion Toboșaru, Manuela Cernat, Dan Vasiliu, Marina Constantinescu, Florica Ichim, Ion Cazaban, Gheorghe Ceaușu) ș.a.

Cartea se încheie cu *Addenda*, care cuprinde: cele trei *Laudationes* rostite de Anca Măniuțiu, Florin Zamfirescu și, respectiv, Sorin Crișan cu ocazia primirii titlului de Doctor Honoris Causa de către George Banu – titlu care i-a fost decernat de Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași în 2005, de Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale” din București în 2006 și de Universitatea de Arte din Târgu Mureș în 2010; o scurtă fișă biobibliografică; un interviu consemnat de Iulian Boldea sub titlul *Dialog cu George Banu: „Ceea ce contează în mod esențial e aptitudinea scenei de a stimula imaginarul publicului”*, interviu ilustrativ pentru concepția criticului teatral; câteva fotografii care îl surprind pe protagonistul acestui volum alături de reprezentanți de marcă ai artei scenice din ultimele decenii, cum ar fi Peter Brook sau Eugenio Barba, dar și acasă, în intimitatea biroului său. Din toate aceste imagini răzbat o charismă și căldură umană rar întâlnite, vivacitatea, bucuria de viață, dar și prestanța unei personalități excepționale.

Volumul, care îl portretizează pe George Banu în multiple ipostaze – omul, prietenul, colegul, profesorul, criticul, eseistul – conține multe texte inedite, care, alături de altele deja publicate sau rostite în spațiul public, contribuie la îmbogățirea seriei de participări active ale celor care doresc să continue astăzi dialogul cu un intelectual ilustru, figură de prim rang a teatrologiei contemporane.

CORINA GUGU

VASILE VASILE, *Tezaur muzical românesc din Muntele Athos*, vol. I, Editura Muzicală, București, 2007, XLI + 399 p., planșe color nenumerate, hors-texte; indice de nume. Id., *Tezaur muzical românesc din Muntele Athos*, vol. II, Editura Muzicală, București, 2008, XXV + 455 p., planșe color nenumerate, hors-texte; bibliografie și indice de nume. Id., *Tezaur muzical românesc din Muntele Athos*, vol. III, Editura Muzicală, București, 2013, XLVI + 393 p., planșe color nenumerate, în text; bibliografie și indice de nume.

Cunoscut sub denumirea de *Muntele Sfânt*, *Aghios Oros* sau *Sfetagora*, Muntele Athos, prin destinul său de nou centru al ortodoxiei, a devenit depozitarul unei vaste experiențe umane în domeniul spiritual, concretizată în așezăminte monahale ridicate și întreținute prin contribuția întregului spațiu ortodox – îndeosebi a românilor –, dar mai ales în cărți și manuscrise ce ascund sau pot dezvălui contribuții liturgice și muzicale de excepțională valoare. Așezămintele monahale athonite „considerate unice în lume, nu atât pentru faptul că nu permit prezența în Munte a ființelor feminine, dar mai ales prin înalta viață duhovnicească pe care o cultivă, prin dorința și lupta pentru desăvârșire, depozitează un imens tezaur manuscriptic, care se adaugă cărților de cult copiate pe pergament, pe hârtie, sau tipărite de-a lungul secolelor. Toate alcătuiesc un patrimoniu ale cărui dimensiuni încă nu le cunoaște nimeni până în prezent, din cauza numărului și a diversității documentelor și care ascund în filele lor pagini inedite din cunoașterea umană, din viața isihastă, din cea de cult creștină, dar nu în ultimul rând din istoria vieții bisericești și politice a Orientului și chiar și a Occidentului” (vol. I, p. XII).

Scriu aceste rânduri având pe masa de lucru un *Tezaur muzical românesc din Muntele Athos*, lucrare în trei volume, ce aparține profesorului universitar și reputatului bizantinolog Vasile Vasile. Consider că cele peste 1200 de pagini, scrise cu rigurozitate științifică, cu descrieri amănunțite despre manuscrise muzicale mai puțin sau deloc cunoscute, altele considerate ca fiind definitiv pierdute, reprezintă un demers impresionant, care merită a fi apreciat la justa valoare.

Pe lângă latura muzicologică, în paginile lucrării pot fi regăsite contribuții ale domnitorilor români la construcția sau reconstrucția unor mănăstiri athonite și la sprijinirea unei vieți spirituale închinată lui Dumnezeu și Maicii Domnului. Imaginile, reproduse în condiții grafice remarcabile, prezintă aceste mănăstiri și domnitori români care prin daniile lor au sprijinit ortodoxia, precum și protopsalți cu legături în spiritualitatea românească, figurile lor fiind surprinse în fresce care au rezistat până în zilele noastre. Totodată cei preocupați de iconografie pot descoperi în paginile lucrării aspecte interesante privind arta bizantină.

De-a lungul timpului, cercetarea tezaurului muzical românesc de la Muntele Athos s-a dovedit a fi un proces foarte anevoios, nu numai datorită volumului de material documentar, ci și „din cauza faptului că o asemenea investigație necesită o complexă specializare teologică, liturgică, iconografică, muzicală, lingvistică, tipiconală” (*idem*, p. XVI).

După ce o serie de cercetători au studiat fragmentar documente muzicale athonite, bizantinologului Vasile Vasile îi revine meritul de a realiza o documentare amplă, la fața locului, al cărei rezultat este fișarea întregului material manuscriptic românesc de la mănăstirile: Sfântul Pavel, Stavronikita, Pantocrator, Iviron, Dohiariu, Grigoriu, Caracalu, Cutlumuș, Vatoped și altele. Trebuie subliniat faptul că în timp ce prezentările anterioare, mult reduse și care pot fi considerate cel mult semnalări ale unor documente, se limitează la fondurile așezămintelor unde se nevoiesc români, din schiturile românești Prodromu și Lacu, chiliile din Colciu, Sfântul Ipatie și Adormirea Maicii Domnului, cele trei volume se extind la aproape toate mănăstirile grecești athonite și includ și prețioase documente din bibliotecile de stat și ecleziastice, chiar și particulare din țară, scrise în Athos.

Primul volum, apărut la Editura Muzicală, la propunerea Biroului de Muzicologie din cadrul Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor, cuprinde manuscrise muzicale bizantine de la Sfântul Munte, care au autori români și care sunt notate în diferite limbi: greacă, slavonă, rusă, bulgară sau română.

O bună parte dintre manuscrisele prezentate sunt, așa cum subliniază autorul, „premiere pentru bizantinologia românească și chiar pentru bizantinologia universală” (*idem*, p. XXXIX).

Manuscrisele cercetate sunt descrise după o grilă de prezentare care cuprinde:

- tipul de colecție, determinat de specificul cântărilor;
- numele bibliotecii și numărul din inventarul fondului;
- titlul manuscrisului;
- numele compozitorului și/sau al copistului, precum și datarea documentului;
- limba în care sunt notate textele liturgice și tipul de notație muzicală;
- formatul manuscrisului, cu referire la dimensiunea filelor, numărul rândurilor, precum și starea documentului;
- însemnări semnificative;
- prezentări anterioare ale manuscrisului;
- informațiile inițiale: titlul cântărilor, în limba în care apar în document cu traducerea în limba română, glasul, tactul, pagina unde începe și unde se sfârșește cântarea.

Autorul nădăjduiește ca acest prim volum, care conține o parte a tezaurului muzical românesc de la Muntele Athos, să constituie un punct de plecare pentru cercetări ulterioare și „un instrument de strictă necesitate pentru continuarea investigației muzicii bizantine practică de români” (*idem*, p. XXXI).

Cel de-al doilea volum continuă prezentarea unor documente în premieră, de la mănăstirile Xenofont, de la chiliile din Kapsala, de la Bucium și din Prodromu.

Spre deosebire de volumul anterior, acesta prezintă o serie de documente inedite, situate la interferența dintre muzica de cult și cea de factură populară, care cuprind o serie de colinde și cântece de stea.

Catalogul documentelor semnalate și analizate „își propune semnalarea unor documente vitale pentru reconstruirea evoluției stilistice a muzicii bizantine, într-unul din cele mai tradiționaliste medii și unde normele patristice sunt păstrate cu sfințenie” (vol. II, p. XIII).

În același volum sunt „identificați mai mulți psalți români, necunoscuți în prezent, cu activitatea interpretativă și creatoare în comunitățile românești și grecești din Athos sau din principalele vetre muzicale din țară: Curtea de Argeș, Câmpulung, Iași, București, Huși, Gorovei, Mărgineni, Cozia, Ciolanu, ale căror creații se cer reintegrate circuitului cultic și de cercetare” (*ibidem*). Credem că autorul s-a gândit și la niște

studii în care să fie prezentați bizantinologiei muzicale din țara noastră cele mai importante dintre aceste figuri de creatori de valori spirituale în limba română.

În paginile acestui volum pot fi găsite documente care se înscriu în complexul proces de românire a muzicii bizantine, în formarea unei stilistici cu pregnanță națională, precum și în cristalizarea limbii române literare.

Prezentarea tezaurului muzical românesc din Muntele Athos se încheie cu cel de-al treilea volum editat cu sprijinul Autorității Naționale pentru Cercetare Științifică. Și această ultimă apariție editorială cuprinde „documente inedite, prezentate în premieră absolută, cum ar fi cele de la Simonpetra, Hilandar, Panteleimon, Marea Lavră, din colecții particulare românești și unele din fondul schitului românesc *Prodromu*, semnalate sau prezentate sumar și cu multe aproximații din cauza dificultăților de limbă și fără respectarea normelor codicologice actuale, care s-au impus și în bizantinologia muzicală românească” (vol. III, p. XLIII).

În paginile celor trei volume, pe lângă efortul de a cerceta și a supune atenției tuturor celor interesați documente muzicale și cultice de inestimabilă valoare, pot fi sesizate și puternicele legături ale domnitorilor români cu Muntele Sfânt, numele și figurile lor fiind pictate cu recunoștință pentru sprijinul și ctitorirea unor lăcașuri de cult athonite: Dimitrie Cantemir, Neagoe Basarab, Ștefan Voievod, Petru Rareș, Alexandru Lăpușeanu, Matei Basarab, Șerban Cantacuzino și alții.

În elaborarea celor trei volume, bizantinologul Vasile Vasile s-a consultat cu mari reprezentanți ai bizantinologiei elene: Gr. Stathis, Licurgos Anghelopoulos, Achileus Haldaiakis, Dimitri Conomos ș.a.

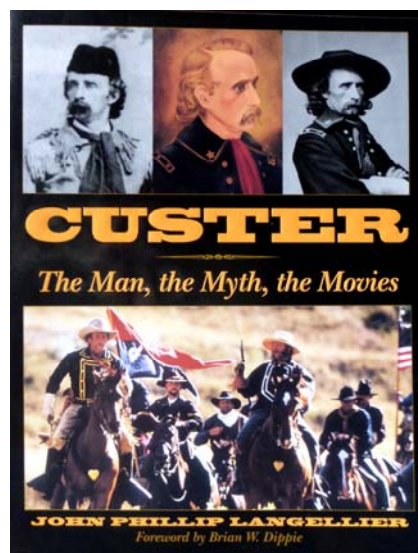
În concluzie considerăm că demersul bizantinologului Vasile Vasile, concretizat în cele trei volume intitulate sugestiv *Tezaur muzical românesc din Muntele Athos*, trebuie să intre nu numai în atenția muzicologilor preocupați de bizantinologie, ci și a folcloriștilor, istoricilor, a specialiștilor în domeniul picturii bizantine și nu în ultimul rând a lingviștilor care pot studia evoluția limbii române cercetând textele cultice care au însoțit muzica bizantină în procesul de românire a acesteia.

GHEORGHÎȚĂ STROE-VLAD

JOHN PHILLIP LANGELLIER, *Custer: The Man, the Myth, the Movies*, Stackpole Books, Mechanicsburg, 2000, 147 p. + il.

Specialist în istorie militară și în contribuția armatei americane la cucerirea Vestului, autor al multor lucrări dedicate diverselor arme și diverselor perioade, John Phillip Langellier abordează o temă mai deosebită în volumul de față: reprezentarea pe ecran a figurii unuia dintre eroii acelei epopei, generalul George Armstrong Custer. Această temerară antrepriză este girată de Brian W. Dippie, somitate în materie de istorie a Vestului American, care, în *Cuvântul înainte* ce-l semnează în volum, subliniază că, prin intermediul cinematografului, mitul lui Custer, clădit de admiratori și mai ales de văduva sa Libbie – ce i-a supraviețuit 57 de ani și a scris trei volume memorialistice în care își glorifica soțul defunct¹ – a fost perpetuat și consolidat în secolul XX.

În *Introducere*, autorul relatează cum a început, încă din copilărie, pasiunea – chiar fascinația sa – pentru Custer și cum a evoluat, mai târziu, spre studiu științific. Paralel cu această confesiune, a prezentat momentele de creștere și descreștere până la uitare a interesului pentru filme cu și despre general (p. XI–XIV). În Capitolul I este expusă, succint, viața eroului și spectaculoasa lui carieră militară, cu avansări la „excepțional” pe timpul Războiului Civil, datorate curajului nebunesc, nesăbuit chiar. Năvalnicul cavalerist îi mărturisea soției că ambiția îl făcea să dorească nu avere, nici deșteptăciune, ci



¹ Elizabeth B. Custer, *Boots and Saddles, or Life in Dakota with General Custer*, Harper & Brothers, New York, 1885; *Idem*, *Tenting on the Plains*, Charles L. Webster & Co., New York 1887; *Idem*, *Following the Guidon*, Harper & Brothers, New York, 1890.

măreție – “to be great” (p. 10). Moartea sa violentă, pe 25 iunie 1876, la Little Big Horn, în confruntarea cu indienii Sioux și Cheyenne, a creat o bogată literatură de ficțiune, dar și istorico-biografică etichetată drept *Custeriana*. Acesta este subiectul Capitolului II, *Custeriana's Many Faces* (Multiplele fațete ale Custerienei), ce se constituie într-un solid studiu istoriografic. Langellier oferă, la note, toate monografiile dedicate lui Custer de atunci și până în prezent, iar în text le analizează pe cele mai importante și care au desțelenit domeniul. Frederick Whittaker a scris un poem, *Custer's Last Charge*, la doar o lună și jumătate după dezastrul din preeriile Montanei, după care i-a consacrat o monografie, *A Complete Life of Gen. George A. Custer* (New York, 1876). Așa cum s-a precizat mai sus, Elizabeth Bacon Custer a publicat o trilogie în care a apărat cu temeritate memoria soțului adorat (p. 15). Dar, imediat după moartea văduvei soldatului, doi fanatici detractori și-au publicat lucrările: Frederic Van de Water a semnat *Glory-Hunter. A Life of General Custer* (1933), în care afirma că „moartea l-a făcut nemuritor”, iar jurnalistul E.A. Brininstool a strâns material documentar, a colecționat corespondența purtată de căpitanul Frederick Benteen (unul dintre subalternii lui Custer și cel mai înverșunat detractor al acestuia încă din timpul vieții²) cu Theodore Goldin și a luat interviuri unor participanți la luptă – vreo 70 de „ultimi supraviețuitori”, niciunul autentic – pe care le-a dat la lumină în diverse periodice. Colonelul William A. Graham din justiția militară a dedicat 30 de ani studierii bătăliei în care au căzut Custer și cele cinci companii pe care le comanda și a cercetat toate fațetele cazului Custer, publicând două lucrări de referință în domeniu: *The Story of the Little Big Horn* (1926) și *The Custer Myth* (1953), unde a adunat un important și inedit material de arhivă, ordine și circulare emise de diverse comandamente. Dr. Charles Kuhlman, singurul istoric profesionist și unul dintre puținii care au întreprins cercetări nu numai de arhivă, ci și pe teren, deplasându-se de mai multe ori la Little Big Horn (spre deosebire de Graham, care nu văzuse niciodată câmpul de luptă) a elaborat prima lucrare de referință, *Legend into History* (1951). Edward S. Luce, fost militar de carieră, începând ca simplu soldat în Regimentul 7 Cavalerie – legendara unitate a lui Custer – în care a figurat între 1907 și 1910, a cunoscut mulți veterani, iar în 1938 a făcut parte din colectivul ce a redactat istoria regimentului și a ordonat arhiva din intervalul 1866-1910 a acestuia. În ianuarie 1941, după pensionarea din armată, a fost numit primul administrator al câmpului de luptă de la Little Big Horn, devenit obiectiv istoric în cadrul Serviciului Parcurilor Naționale. Luce a semnat două volume legate de această atracție turistică: *Keogh, Comanche and Custer* (1939) și *Custer Battlefield National Monument* (1952).

Aceștia au fost istoricii! Paralel au evoluat autorii de scrieri de ficțiune atât pentru copii, cât și pentru adulți, inclusiv poeți (p. 18–20). Între cei care i-au dedicat poeme se află nume sonore ale literaturii americane, precum Henry W. Longfellow și Walt Whitman (p. 20). Autorul a identificat un număr de 150 de poezii inspirate de această dramă din prerii.

Nici plasticienii nu s-au lăsat mai prejos și au consacrat lucrări de referință acestui moment dramatic, numit îndeobște „Custer's Last Stand” (Ultima rezistență a lui Custer): de-a lungul timpului au fost executate 1 327 de desene, picturi, sculpturi și stampe cu acest subiect (p. 20), cu valoare artistică variabilă și, certamente, foarte departe de adevăr, de vreme ce nu a existat niciun supraviețuitor alb care să relateze desfășurarea reală a luptei, iar veteranii indieni au fost rezervați în a o istorisi, de teamă să nu aibă de suferit de pe urma sincerității lor. Celebră și difuzată în tiraj de masă – peste 150 000 exemplare – a fost cromolitografia din 1895, *Custer's Last Fight*, executată după o pictură de F. Otto Becker și editată de fabrica de bere Budweiser a firmei Anheuser-Busch. Această planșă de mari dimensiuni era mândria oricărui *saloon* și trona în spatele barului.

În Capitolul III, autorul se ocupă de dramatizarea pe scena italiană sau în arena circului și, mai apoi, pe ecran, a acestui moment istoric ce a marcat apogeul victoriilor indiene, dar și începutul declinului forței acestora în Vest. În 1876, în teatrele de pe Coasta de Est au fost înscenate patru melodrame despre Custer și bătălia de la Little Big Horn, una dintre ele avându-l ca interpret principal pe William Frederick Cody, un celebru cercetaș și vânător de bizoni, dar și *showman*³, poreclit Buffalo Bill; la scurt timp după înfrângerea lui Custer, acesta luase parte la o altă confruntare dintre armată și războinicii indieni, în care și-a încercat forțele cu o căpetenie, Yellow Hand, pe care a răpus-o. Piesa se numea *Mâna dreaptă roșie sau Primul scalp*

² Detractor declarat al comandantului său, referindu-se la volumul memorialistic ce-l publicase generalul încă din timpul vieții, *My Life on the Plains, or Personal Experience with Indians* (1874), căpitanul Benteen îl persifla cu titlul *My Lie on the Plains* (Minciuna mea în preerii).

³ Încă din 1872, William Cody se interpreta pe sine, ca Buffalo Bill (un personaj pe cale de a deveni legendar), în spectacolul cu piesa *The Scouts of the Prairie* de Ned Buntline.

al lui *Buffalo Bill pentru Custer* (p. 24). Acest episod din viața cercetașului devenit actor și apoi proprietar al unei mari companii de spectacol – Buffalo Bill's Wild West Show – a constituit principalul număr de atracție al programului său pentru următorii 35 de ani. În 1886, în *Spectacolul civilizației*, Buffalo Bill pune în scenă *Ultima șarjă a lui Custer* pentru a comemora 10 ani de la luptă, iar în 1893 *Ultima rezistență*, cu care a întreprins și turnee în Europa. În 1885, Cody l-a angajat în trupa ce dramatiza cucerirea Vestului pe Sitting Bull, importanta căpetenie a indienilor Sioux și principal oponent al lui Custer care, în timpul reprezentațiilor, a fost huiduit de publicul din S.U.A., dar a fost ovaționat în Canada.

Din anul 1891 au fost organizate programe de înscenare a luptei chiar în locul desfășurării ei, pe malurile râului Little Big Horn. În acea perioadă, personajele din taberele combatante erau interpretate exclusiv de indieni, dar, după 1900, militarii ce își pierduseră viața acolo au fost întrupați de membrii gărzii naționale. Dezvoltarea rețelei de căi ferate a dus la intensificarea turismului și la organizarea de vizite promoționale, iar în 1919 a fost terminată Autostrada Custer ce lega orașul Omaha din Nebraska de Glacier National Monument din Montana – fapt ce a facilitat accesul cu automobilul în acele locuri istorice. Reînscenări de anvergură au avut loc în 1909 și 1926, iar în 1908 evenimentul a fost pentru prima dată filmat; pelicula încă se păstrează în perfectă stare, fiind cea mai veche cu un asemenea subiect (p. 121).

Din documente se știe că au mai existat și alte filme făcute în aceeași perioadă: în 1909, William Selig, ce se autointitula colonel deși nu fusese militar, avea o companie cinematografică la Chicago cu care a turnat *On the Little Big Horn or Custer's Last Stand*, unde a beneficiat de o numeroasă figurație asigurată de indienii Crow ce locuiau în zona câmpului de luptă. Pelicula respectivă, din păcate, nu s-a păstrat (p. 27).

În 1912 au fost turnate două filme inspirate de luptă: D.W. Griffith face *The Massacre*, în care nu l-a avut pe Custer drept erou principal, dar a cărui acțiune este plasată în acea epocă, iar Thomas Ince semnează *Custer's Last Fight*, pe care avea să îl relanseze în 1925 cu unele adăugiri și noi texte explicative, spre a întâmpina comemorarea a 50 de ani de la luptă. Ince se inspirase din celebrele picturi executate de F. Otto Becker și Cassilly Adams atunci când a regizat scenele de bătălie, spre a oferi publicului reperele cunoscute ale dramei.

O nouă ecranizare, *The Flaming Frontier* în regia lui Edward Sedgwick (1926), s-a voit cea mai autentică realizare în materie; au fost angajați consultanți de specialitate, iar figurația s-a ridicat la peste două mii de indieni, soldați și cercetași în scena bătăliei. O solidă reclamă a pregătit lansarea acestei producții, ce marca semicentenarul luptei de la Little Big Horn: caravane radio și afișe premergeau rulările, erau proiectate diapozitive cu scene din film înaintea proiecției altor pelicule, erau invitate școlile pentru ca elevii să vizioneze un spectacol istoric și educativ (p. 35–37). Critica de specialitate l-a salutat ca pe cea mai bună realizare în materie. Dar, după acest film, Custer apare doar ca personaj secundar în producții cu temă amoroasă sau de aventuri precum *The Last Frontier* (1926) și *Spoilers of the West* (1927) – cel din urmă avându-l în rolul principal pe Tim McCoy, un star al filmului western, fost combatant în Războiul Mondial și adjutant general al Gărzii Naționale din Wyoming, purtând un grad real de colonel și având o adevărată ținută militară atât pe ecran cât și în viața obișnuită. Chipul generalului cu plete blonde și mustață pleoștită dispăruse din prim plan pentru că în epoca filmului mut se făcuse abuz de figura sa și de drama Regimentului 7 Cavalerie, iar scenariștii, regizorii și, mai ales, producătorii nu mai aveau ce „stoarce” din acest subiect. Custer devenise un clișeu. Tinerii generației Marelui Război, ce luptaseră în Franța, nu mai găseau în Custer un model și nu-l mai apreciau la fel de mult ca părinții lor (p. 38). Apoi, marea criză economică a determinat o scădere radicală, chiar catastrofală, a numărului de spectatori în sălile de cinema. Atunci a fost întrebuițată metoda filmelor seriale care făcuseră epocă un deceniu și jumătate mai înainte, în faza de pionierat a cinematografului, și care asigurau o audiență constantă, dornică să afle urmarea aventurilor din episoadele anterioare. Astfel, în 1932, a fost reluată și amplificată pelicula *The Last Frontier*, realizată cu 6 ani mai înainte, dar se fac și noi filme precum *Custer's Last Stand* (1936) și *Oregon Trail* (1939), ambele cu câte 15 episoade. Debuta, în același timp, epoca marilor staruri hollywoodiene, tineri atletici, eleganți, proaspăt rași, cu freza dată cu briantină și greu de convins a purta perucă sau mustață spre a semăna eroului ce-l întrupeau. În 1936, Cecil B. DeMille regizează *The Plainsmen*, având în distribuție pe Gary Cooper în rolul lui Wild Bill Hickok – evident ras și tuns, nu mustăcios și cu plete cârlionțate, ca renumitul pistolar – și pe frumoasa Jean Arthur, interpreta bețivei și desfrânatei Calamity Jane cu care nu avea nimic în comun, nici măcar îmbrăcămintea soioasă, din piele. Custer nu apare în acțiune decât într-un tablou vibrant, la final, atunci când un indian – interpretat de Anthony Quinn – povestește lupta de la Little Big Horn și moartea ofițerului. Filmul *Santa Fe Trail* (1940, regia Michael Curtiz) reunește pe ecran doi viitori generali ai

Războiului Civil, J.E.B. Stuart și G.A. Custer, prezentați aici în ipostaza de proaspeți absolvenți ai Academiei Militare de la West Point, chiar dacă, în realitate, ei nu fuseseră colegi și nici nu se întâlniseră, înainte de conflictul fratricid, într-o garnizoană din Vest. Cei doi sunt interpretați de Errol Flynn și, respectiv, Ronald Reagan (pe atunci actor, până să ajungă președintele al S.U.A. din anii '80). Jucând rolul unor tineri locotenenți ce-și dispută grațiile frumuseții locale, Olivia de Havilland, niciunul nu avea, evident, podoaba facială cu care personajele lor intraseră în istorie și în conștiința iubitorilor de istorie. Cele două staruri ale deceniului patru, Flynn și De Havilland, vor fi din nou alături în filmul *They Died with Their Boots On* (1941, regia Raoul Walsh) pentru a-i întrupa pe Custer și pe iubita sa soție, Libbie. Pe lângă faptul că Flynn nu avea părul bogat, revărsat pe umeri, și nici mustața stufoasă, blondă, a generalului, ci eleganta mustăcioară cu care îl interpretase și pe Robin Hood, întregul film este plin de licențe istorice: fiind turnat în prețuia intrării Statelor Unite în război, fusese gândit ca o peliculă programatică, patriotică, moralizatoare, menită a-i inspira și a-i îmbărbăta, prin exemplul eroismului lui Custer, pe tinerii soldați ce se pregăteau să plece pe front.

Capitolul IV, intitulat *Hero to Villain: Post-World War II Features* (Erou sau ticălos: filmele de după al Doilea Război Mondial), analizează schimbarea viziunii asupra generalului Custer. Cineaștii își modifică felul de abordare a personajului pentru că tot ceea ce, pentru generațiile anterioare, constituiau virtuți, în deceniile cinci și șase deveniseră păcate capitale. John Ford face, în *Fort Apache* (1948), o parafrază a dramei derulate în Preeriile Nordice; el strămută acțiunea în Arizona, iar oponentii cavaleriei nu mai sunt indienii Sioux și Cheyenne, ci apașii. Colonelul Owen Thursday – un *alter ego* al lui Custer – este aspru, inflexibil, militaros, dar și foarte brav, căzând la datorie în mijlocul soldaților săi. Era o primă formă de a-l critica pe Custer – delicat, ce-i drept – pentru rigiditate, aroganță și impetuoșitate. În *Sitting Bull* (1954, regia Sidney Salkow), căpetenia este prezentată ca un „indian bun” opunându-i-se lui Crazy Horse care voia război cu albi, pe când Custer, relevat ca un ticălos, dorea acest război și încerca să îl provoace. Alături de comandantul rău intenționat mai era un „alb bun”, maiorul Parrish, care i se opunea superiorului pentru că dorea conviețuirea pașnică între rase. După bătălia de la Little Big Horn, Parrish îl ajută pe Sitting Bull să se refugieze în Canada, faptă pentru care este judecat de Curtea Marțială și condamnat la moarte, doar pentru a fi salvat, în ultimul moment, chiar de căpetenia indiană, întoarsă din pribegie, care ține un discurs umanitar și pacifist (p. 58–59).

Producătorul Dino De Laurentiis și-a propus, în 1965, să facă un film despre Custer și l-a ales drept regizor pe Fred Zinnemann, deja celebru după ce realizase westernul psihologic *High Noon* (1952). Ca actor principal se decisese pentru Charlton Heston, dar acesta a refuzat rolul sub cuvânt că nu-i plăcea personajul, pe care-l considera discutabil ca militar și egocentrist ca om, un fel de brută fără inimă. Se cheltuiseră deja mult în pregătirea turnării, fusese scris un scenariu foarte bun, pe baza unei serioase documentări de arhivă, se făcuseră costumele, avuseseră loc probe cu actorii; întrucât nu se putea pierde această investiție, în locul unui film pentru marele ecran s-a făcut un serial de televiziune, *The Day Custer Died*, care însă nu s-a bucurat de aprecierea scontată, deși, din punct de vedere al autenticității istorice, era superior tuturor peliculelor de până atunci. Or, poate tocmai de aceea nu a fost bine primit de public: eliminase fantezia și se cramponase într-o tratare veridică a faptelor!

În 1970 regizorul Arthur Penn a ecranizat romanul de succes al lui Thomas Berger, *Little Big Man*, în care este narată viața lui Jack Crabb, un alb capturat de la o vârstă fragedă de indieni, între care trăiește până la adolescență, când este prins de albi și redat lumii „civilizate”, dar corupte. În cursul existenței sale, care pendulează între perioade petrecute ca indian și perioade petrecute ca alb, ajunge să-l cunoască pe Custer, un fante dornic de mărire, visând la scaunul prezidențial și răpus la Little Big Horn în timpul unui acces de nebunie. Dustin Hoffman l-a întrupat magistral pe Crabb, omul ce aparținea, în egală măsură, celor două lumi atât de diferite. Depărtându-se adesea de la narațiunea romanului și împănând scenariul cu scene fanteziste și cu multă ironie, pelicula are uneori tonalități parodice, mai ales în portretizarea lui Custer (p. 70). Totuși, aici apare pentru prima dată un Custer apropiat de modelul original, cu plete, mustață și barbișon aurii, interpretat magistral de Richard Mulligan spre a fi în același timp un comandant carismatic și un fanfaron, un erou de dimensiuni gigantice în viziunea minusculului protagonist renegat atât între albi cât și între roșii; chiar și după mai bine de trei sferturi de secol de la sângeroasa încheștare din preri, când Jack Crabb – centenar gârbovit ce-și trăia, uitat, zilele într-un modest azil de bătrâni – era intervievat de un reporter ca unicul supraviețuitor al bătăliei, el își apără idolul, în pofida faptului că acesta, în scena finală, se pregătea să-l împuște, confundându-l, în criza sa de megalomanie, cu președintele U.S. Grant, de care se socotea persecutat și pe nedrept oprit în ascensiunea pe scara ierarhică.

La distanță de 4 ani, un regizor italian se aventurează să consacre un film lui Custer și catastrofei bătălii din Montana. Marco Ferreri, autorul celebrei, dar – la vremea respectivă – controversatei pelicule *La grande bouffe* (1973), huiduită la Cannes, și care a rulat în România sub titlul *Marea crăpelniță*, toarnă la Paris parodia *Touche pas à la femme blanche!* (1974). Încă din alegerea distribuției – care era, parțial, aceeași din anterioara producție – se putea decela intenția regizorului de a ironiza genul și de a nu face o reconstituire serioasă, chiar dacă, în final, lupta este dramatică și credibilă (deși înscenată pe terenul demolatului Pavilion Baltard ce trecea printr-un proces de modernizare spre a deveni Forumul Halelor): rolul generalului îi fusese dat lui Marcello Mastroianni care întrupa un... brun Yellow Hair (poreclă ce i-o dăduseră indienii tocmai pentru buclele sale blonde), Philippe Noiret era generalul Alfred Terry, Michel Piccoli crea un Buffalo Bill ridicol, Ugo Tognazzi îl juca pe cercetașul Mitch Bouyer, Serge Reggiani interpreta un indian vizionar nebun, iar Catherine Deneuve pe Marie-Hélène de Boismonfrais, o frumusețe bălaie, îndrăgostită de comandantul Regimentului 7 Cavalerie, adesea căzută în mâna indienilor și totdeauna salvată în mod spectaculos. Erau mereu făcute referiri la probleme politice actuale, în cadre apărea adesea portretul președintelui Nixon, iar între figuranți se vedeau destul de mulți îmbrăcați în haine contemporane anilor '70. Iar acestea nu erau simple accidente de scenografie, ci inserturi intenționate spre a se demonstra că povestea filmului e doar o convenție, iar între genul western și viața modernă existau multe puncte comune – guvernanți corupți, masacre în Vietnam, demolări de cartiere istorice, rasism și xeofobie. Afișul, extrem de interesant, al filmului a fost realizat de Jean Giraud, cunoscutul autor de benzi desenate cu subiect western și science fiction ce semna cu pseudonimul Moebius.

Capitolul cinci și ultimul poartă un titlu în care autorul face un joc de cuvinte, *Little Bighorn and the Little Screen* (Micul Bighorn și micul ecran); sunt luate aici în discuție seriile de televiziune în care apărea Custer, uneori doar ca erou secundar. Unul dintre episoadele din *Gunsmoke* (1956) a fost intitulat *Custer* și i-a fost dedicat integral. Generalul a fost inclus chiar și în seriale de anticipație, precum *The Twilight Zone* (1963), în episodul *The 7th Is Made Up of Phantoms*, și *The Time Tunnel* (1966), în episodul *Massacre* (p. 78). În 1967, Canalul ABC a produs serialul *Custer* care, însă, nu s-a bucurat de succes pentru că personajul era descris ca un erou pozitiv într-o epocă de mari mișcări sociale, de sentimente antimilitariste suscitade de războiul din Vietnam, și când istoricii începuseră să privească în mod critic acțiunile împotriva indienilor și să-i conteste calitatea de erou național, procedând la demolarea mitului edificat timp de un secol. Anunțat prin strigătul plin de groază al civililor și indienilor "Here comes General Custer!", acesta apare în câteva secvențe ale serialului *Dr. Quinn, Medicine Woman* (1993) ce a rulat și la noi.

Tot pentru televiziune au fost ecranizate două romane celebre în epocă, *The Court-Martial of George Armstrong Custer* (1977) de Douglas C. Jones, pentru NBC, și *Son of the Morning Star* (1991) de Evan Connell, pentru ABC. Ultimul a fost foarte corect din punct de vedere istoric, beneficiind de o scenografie bine susținută documentar ce respecta locațiile, stilul costumelor și armamentului, limba vorbită de indieni, deși făcea exces de detalii, uneori plicticoase și inutile. Producția a fost foarte apreciată de critici atât pentru corectitudinea înscenării, cât și pentru prezentarea obiectivă a faptelor și personajelor, fără excese, fără partizanat, cum se întâmplase în alte cazuri.

După cele cinci capitole ale cărții urmează câteva utile anexe: o *Cronologie a filmelor, seriilor și programelor de televiziune despre Custer* – în care este specificat titlul, anul lansării, casa producătoare și actorul ce a interpretat personajul (lipsind totuși, în chip inexplicabil, o informație absolut necesară: regizorul!) –, o *Cronologie a documentarelor de la televiziunea națională*, un *Sinopsis al episoadelor din seriile despre Custer din anii '30* și un alt *Sinopsis al episoadelor din seriile de televiziune despre Custer*, urmate de note și de o amplă bibliografie. Lucrarea se încheie cu un indice general (nume de actori, regizori, filme și personaje istorice).

Deși de cu totul altă specialitate, ce-l făcea competent a-l studia și prezenta pe Custer din perspectiva istoricului militar, John Phillip Langellier și-a extins preocupările înspre arta filmului și, în *Custer: The Man, the Myth, the Movies*, a elaborat o lucrare deosebit de interesantă și folositoare atât criticului și istoricului de film, cât și amatorului de pelicule și povestiri western, admirabil documentată și bogat ilustrată cu fotografii, litografii și pagini din presa contemporană generalului, ca și cu multe cadre din filmele ce l-au avut în centrul atenției.

ADRIAN-SILVAN IONESCU

EDWARD BUSCOMBE, *'Injuns!': Native Americans in the Movies*, Reaktion Books Ltd, Bodmin, 2006, 272 p. + il.

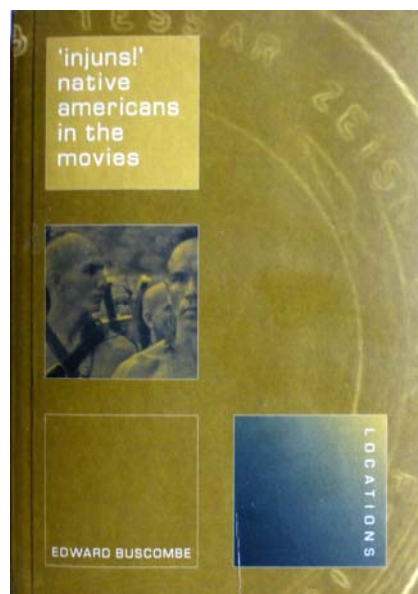
Fost șef al departamentului pentru publicații de la British Film Institute, somitate în materie de film western, autor al mai multor volume de analiză a genului, Edward Buscombe și-a consacrat recenta lucrare cercetării modului în care au fost reprezentați de-a lungul timpului, pe ecran, indienii, băștinașii Americii. Cartea a văzut lumina tiparului în seria *Locations*, dedicată cinematografului național și internațional.

Deși cercetător al celei de-a șaptea arte, Buscombe nu-și începe studiul *ex abrupto*, referindu-se exclusiv la cinematograf, ci își clădește, sistematic, discursul, pornind de la reprezentările în plastică și în literatură ale locuitorilor inițiali ai Lumii Noi.

Pentru un necunoscător al Vestului și al tipurilor standard popularizate de ecran – cowboy-ul, pistolarul (bun sau rău), omul legii (*sheriff*), căutătorul de aur, vânătorul de animale cu blană scumpă (*trapper*), soldatul (de obicei cavalerist), patronul de *saloon* (de obicei veros), jucătorul de cărți profesionist (*gambler*), speculantul de terenuri (desigur, omul cel mai abject, care trebuia să fie pedepsit exemplar în final), bătrâna căpetenie indiană înțeleaptă și tânărul războinic impetuos, nesăbuit, nerăbdător să-și facă un nume de glorie – titlul poate să intrigue. De ce *Injuns* și nu *Indians*? Autorul a ales acest termen argotic folosit de albi din acele regiuni îndepărtate și sălbatice atunci când îi desemnau pe băștinași, termen ce a fost preluat și perpetuat de cinematograf, punându-l în gura unora dintre personaje: când la liziera pădurii ori pe muchea unui deal apăreau războinici împăunați și călări, gata să atace un convoi de emigranți ori o tabără, se găsea totdeauna cineva care să dea alarma și, cu glas înspăimântat, să strige: "Injuns!". Frederic Remington, unul dintre importanții plasticieni care a descris, în opera sa, Vestul, a executat un desen în peniță cu doi bătrâni *trappers*, cu bărbi lungi și haine de piele cu multe franjuri ce stăteau la taclale, sprijiniți în puști; unul dintre ei își înfipsea o pană în căciula de raton, fapt ce-l făcea pe amicul său să-i spună, cu notă ironică, dar și nedisimulat amenințătoare: "I took ye for an Injin!" (Te-am luat drept indian!).

Publicându-și cartea la doi ani după ce, în Washington, D.C., pe Mall, fusese deschis The National Museum of the American Indian¹, autorul are ocazia, în *Introducere*, să analizeze și să critice demersul expozițional de acolo, orientat mai mult spre militantism și *political correctness* ce-și bazează discursul în special pe istorie orală, și nu pe documentul palpabil, spre a obține o descriere echilibrată și științifică a realităților din societățile indiene de acum 200 de ani. Organizatorii au aplicat societăților din vechime trama contemporaneității fără a putea pătrunde ideologia și contextul în care trăiau înaintașii (p. 12–16). Tot în acest prim segment al cărții este dată o istoriografie a temei, cu analizarea fiecărei lucrări ce tratează despre prezența și reprezentarea indianului pe ecran (p. 17–20).

Cel dintâi capitol, *The Formation of a Genre*, debutează cu o confesiune autoironică despre felul cum a văzut pentru prima dată indienii adevărați într-un mic restaurant din Utah și a fost uimit că aceștia nu corespundeau tipului cu care fusese el familiarizat din peliculele western. Această destăinuire a fost plasată cu intenția de a suscita o întrebare firească: "Where do white people's ideas about Indians come from?". Iar răspunsul a fost la fel de firesc: din cinematograf! Autorul constată că, timp de 50 de ani, din 1910 până în 1960, genul major al cinematografului american l-a constituit westernul, iar în întregul secol al XX-lea s-au produs aproximativ 7 000 de asemenea filme (p. 23–24). Statistica este continuată, cu temeinicie, și pe alte traiecte: a observat că regizorii și scenariștii nu au fost atrași de subiecte din secolele XVI–XVIII, cu indienii acelor perioade, ci aproape exclusiv de acelea din intervalul 1865–1900, care corespunde cu epoca Marilor Războaie Indiene, ceea ce are drept efect, după remarca autorului, "to freeze the Indians in time" (p. 25). La fel, interesul cineaștilor s-a oprit mai mult asupra indienilor din marile preerii – Sioux, Cheyenne, Comanches –, aceia care purtau pe cap coroanele din pene de vultur și care, prin clișeizare, au devenit etalonul indianului american, deși pe teritoriul Americii de Nord trăiesc nenumărate națiuni cu limbi, tradiții



¹ A se vedea Adrian-Silvan Ionescu, „Muzeul Național al Indienilor Americani, Smithsonian Institution, Washington, D.C.”, *Revista muzeelor*, nr. 4/2005, p. 56–63.

și veșminte total diferite de acelea ale locuitorilor din teritoriul delimitat la est de Mississippi, iar la vest de Munții Stâncoși. Cercetarea a fost continuată în același mod riguros documentat: autorul citează rezultatele recensământului din anul 2000, care arată că populația Statelor Unite era de 281 400 000 de suflete, din care indieni 4 100 000, ceea ce reprezenta 1,5%. În acest fel, autorul conchide că era firesc ca la Hollywood să fie făcute filme bazate pe ideile ce le au albi despre indieni, iar aceștia să apară totdeauna în relații antagoniste cu ei. Situația aceasta era veche de mai bine de un secol pentru că, încă din primele decade ale veacului al XIX-lea, pe scena teatrelor erau montate piese inspirate de relațiile tensionate dintre coloniști și indieni. De la repertoriul teatral, autorul glisează spre tematica identică abordată în pictură, uneori de către artiști ce nu văzuseră în viața lor un indian în carne și oase. Exista, însă, și reversul oferit de acei plasticieni care călătoriseră dincolo de Mississippi și imortalizaseră indienii în mediul lor natural, precum George Catlin², Karl Bodmer, Alfred Jacob Miller, toți în al treilea deceniu al secolului, iar după aceea deja amintitul Remington, apoi Charles M. Russell³, Henry Farny, E.I. Couse, Joseph Henry Sharp etc. Buscombe afirmă: „Prin picturile lui Remington Războaiele Indiene au captat imaginația publicului și au devenit o paradigmă pentru reprezentarea în general a indienilor. (...) Remington este, în mare măsură, un artist narativ care, în anumite privințe, a anticipat cinematograful.” (p. 53).

Între timp apăruseră revistele ilustrate și romanele ieftine de aventuri (*dime novels*) care au creat tipul literar al indienilor și cercetașilor, modele stereotipe, foarte departe de realitate. Acest lucru a fost perpetuat de serialele fanteziste despre isprăvile lui Buffalo Bill – porecla cu care a devenit celebru cercetașul William Frederick Cody – publicate de Ned Buntline și Prentiss Ingraham. Ulterior însuși Cody va fi acela care va romanța epopeea cuceririi Vestului în spectacolele sale de mare succes, *Buffalo Bill's Wild West Show*, cu care a cutreierat America și Europa – ajungând până în Transilvania în 1906⁴. Repertoriul lui Cody includea multe numere în care protagoniștii erau indieni veritabili, selectați din rezervații și luați în turneu pe proprie răspundere. Era o formă tolerabilă de a-i elibera din acele câmpuri de concentrare unde erau supuși privațiunilor și umilințelor, oferindu-le o viață de celebritate și călătorii, pe lângă un onorariu decent și o alimentație consistentă. Totuși, scenariile ofereau publicului ceea ce acesta dorea să vadă și să afle despre indieni, așa cum subliniază autorul: „Enormul succes al spectacolului lui Cody a constituit un factor important în stabilirea unei anumite imagini a indianului în mentalul popular.” (p. 62). Marele antreprenor a fost și unul dintre primii promotori ai filmului: a fondat o companie cinematografică și a turnat pelicula *The Indian Wars*, inspirată de propria experiență de pe vremea când era cercetaș pentru trupele americane.

Un alt creator în lumea vizualului de care se ocupă Buscombe în acest capitol este fotografii Edward S. Curtis, autorul monumentalei lucrări în 20 de volume *The North American Indian*. Criticat în egală măsură de confrăți și de etnografi pentru imaginile sale picturale și poetice, din care, prin rețuș și voalări intenționate, excludea obiectele vieții moderne spre a reda o imagine idilică, nealterată prin aculturație, a existenței indienilor, deși aceștia erau deja „îmblânziți” în momentul când el și-a constituit portofoliul, Curtis a adunat între acele coperti un tezaur portretistic greu de egalat. Tot el a fost și autorul primului film dedicat indienilor Kwakiutl de pe coasta nord-vestică, o docudramă, *In the Land of the Head Hunters*, titlu modificat ulterior în *In the Land of the War Canoes* (1914). Este ciudat că Buscombe nici măcar nu menționează acest film, necum să-l comenteze, deși era prima producție în care distribuția era formată integral din băștinași și fusese turnat exclusiv în mediul lor natural, în Columbia Britanică⁵.

Literatura a avut un rol esențial în statuarea subiectelor pentru filmele western. Iar în cadrul ei, un loc de frunte l-a ocupat Zane Grey, un stomatolog din Ohio care, vizitând Vestul la 35 de ani, a rămas

² A se vedea Adrian-Silvan Ionescu, „Expoziția George Catlin, *American Indian Portraits*, National Portrait Gallery, London and Birmingham Museum and Art Gallery from Birmingham, 12 iulie – 13 oct. 2013, *Studii și cercetări de istoria artei. Artă plastică*, serie nouă, tom 4 (48), 2014, p. 219–223.

³ Harold McCracken, *George Catlin and the Old Frontier*, The Dial Press, New York, 1959; John C. Ewers, *Artists of the Old West*, Doubleday & Company, New York, 1965; Larry Curry, *The American West: Painters from Catlin to Russell*, The Viking Press, New York, 1972; Peter Hassrick, *The Way West: Art of Frontier America*, Harry N. Abrams Inc, New York, 1977; Harold McCracken, *Frederic Remington, Artist of the Old West*, J.B. Lippincott Company, Philadelphia & New York, 1947; Marta Jackson (editor), *The Illustrations of Frederic Remington*, Bounty Books, New York, 1970; Ben Merchant Vorpahl, *Frederic Remington and the West*, University of Texas Press, Austin, 1978; Estelle Jussim, *Frederic Remington, the Camera and the Old West*, Amon Carter Museum, Fort Worth, 1983; Frederic G. Renner, *Charles M. Russell: Paintings, Drawings and Sculptures in the Amon Carter Museum*, Fort Worth, 1974; Adrian-Silvan Ionescu, *Trista istorie a preeriei*, Ed. Globus, București, 1998, p. 38, 39, 76, 77, 84, 88, 157, 158, 208, 209, 211, 222, 227, 225, 227.

⁴ A se vedea Adrian-Silvan Ionescu, Aurelian Stroe, „Buffalo Bill printre români”, *Muzeul Național*, XII/2000, p. 151–196.

⁵ Hans Christian Adam, *Edward S. Curtis and the North American Indians*, în Edward S. Curtis, *The North American Indian: The Complete Portfolios*, Taschen Verlag, Köln, 1997, p.18; Timothy Egan, *Short Nights of the Shadow Catcher: The Epic Life and Immortal Photographs of Edward Curtis*, Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company, Boston, New York, 2012, p. 235–240.

impresionat de peisaje și de oamenii întâlniți și s-a apucat de scris, publicând numeroase romane de aventuri derulate în acele ținuturi; multe dintre ele au fost ecranizate.

Concepția scenariștilor și regizorilor era că indianul, prin natura sa inflexibilă, marcată de păstrarea tradițiilor ancestrale și de stoicism în fața soartei, se plasa pe o pantă descendentă ce ducea, rapid, spre pieirea sa: *The Vanishing American* era chiar titlul uneia dintre cărțile lui Grey ce a devenit film. Eroul, împăcat cu fatalitatea, se îndrepta, în chip simbolic, spre un apus purpuriu, ca semn al contopirii sale cu natura, și dispărea după linia orizontului, odată cu soarele care cobora de pe boltă.

S-au încheat două traiecte pe care evoluau eroii indieni pe ecran: fie realizau că sunt sortiți anihilării și preferau să fie asimilați (“taking the white man’s ways”), fie refuzau obstinat să se supună înaintării civilizației albilor și luptau până la capăt, când erau inevitabil înfrânți. Clișeul a fost, astfel, obținut: „Rolul lor [al indienilor] este de a fi obstacolul peste care trebuie să treacă albi” – sintetizează Buscombe situația (p. 81).

D.W. Griffith și-a început cariera cu filme western în care eroii erau indieni. Sunt 30 de asemenea pelicule, și doar în 8 dintre ele indianul este ticălos și criminal, în celelalte fiind personaj pozitiv. Marele cineașt avea simpatie pentru indieni și considera că nu erau răi prin natura lor, ci erau provocați de albi să comită acte de violență. Regizorul era foarte strict în ce privește autenticitatea costumelor, interpretarea unor dansuri corecte din punct de vedere coregrafic și realizarea decorului potrivit, în pofida faptului că indienii erau interpretați de... albi. Dar această situație s-a perpetuat până în ultimele decade ale secolului al XX-lea, chiar dacă existau și actori indieni veritabili, precum James Young Deer și soția sa, Red Wing, care au fost de multe ori protagoniști în filmele mute, iar el a fost chiar regizorul unora dintre ele (p. 87).

Un competitor al lui Griffith a fost Thomas Ince, producător a circa 80 de filme, folosind drept actori și figuranți indienii Sioux ai trupei fraților Miller, *101 Ranch* – rivală a spectacolelor lui Buffalo Bill –, ce se afla în turneu în California. Ince urmase exemplul lui Griffith și, în același an 1911, se mutase și el în California, la o fermă de lângă Santa Monica, botezată Inceville după numele regizorului. De la subiectele idilice în care indienii erau prezentați cum își duc viața pașnic și în care se înfiripă povești de dragoste între tinerii protagoniști, s-a trecut la tematica războinică, violentă, agreată de publicul format mai ales din oameni ai muncii, în majoritate emigranți, obișnuiți cu peliculele de aventuri din țările de origine. În anii '20 numărul producțiilor western scade, pentru a cunoaște o creștere spectaculoasă două decade mai târziu, în preajma și în timpul războiului mondial, pentru a ridica moralul soldaților americani aflați pe front ce găseau modele de bravură și eroism în cuceritorii Vestului. În *Diligenta* lui John Ford, apașii sunt prezentați ca personaj colectiv, mai întâi invizibil – și tocmai de aceea mai înspăimântător, prin semnele însângerate ale trecerii lor prin ținut –, apoi apărând pe neașteptate din peisaj „ca o forță a naturii, nu ca protagonist al dramei” (p. 95). În acea epocă indianul era portretizat fie ca sălbatic feroce, fie ca băștinaș naiv, incult și ridicol: războinicii care atacă trenul în *Union Pacific* (1939, regia Cecil B. DeMille), după ce jefuiesc vagonul poștal, trag cu arcul într-un pian, leagă metraje de stofă de coada cailor și le potrivesc un corset de gât, apoi se prosternează în fața unui indian sculptat în lemn – reclamă pentru o tutungerie –, considerându-l reprezentarea unui zeu.

În perioada postbelică atitudinea se modifică, treptat, spre un portret favorabil, lipsit de tente rasiste, creionat de regizori; noua tendință este analizată de autor în capitolul al doilea, intitulat *The Liberal Western*. Mai mult de atât, se insistă asupra poveștilor de dragoste dintre albi și indieni sau asupra căsătoriilor mixte, aspecte care nu intrau sub incidența Codului de Producție (Production Code) instituit de studiourile americane în anii '30, prin care se interzicea prezentarea în filme a relațiilor intime dintre albi și negri (p. 125). În *Ultimul tren din Gun Hill* (1959, regia John Sturges), șeriful Matt Morgan era însurat cu o indiană și, când aceasta este violată și ucisă de doi tineri înfierbântați, el pleacă în căutarea lor spre a-i pedepsi.

Odată cu anii '70 debutează o viziune total diferită față de indieni, care coincidea cu intensificarea mișcărilor antirasiale și a militantismului tribal, ce a culminat cu ocuparea de către indieni a închisorii Alcatraz și a localității Wounded Knee. Pelicule precum *Little Big Man* (1970, regia Arthur Penn), *A Man Called Horse* (1970, regia Elliot Silverstein) sau *Ulzana's Raid* (1972, regia Robert Aldrich) aduc pe ecran figuri de indieni „umani”, blânzi, pașnici, înțelegători, comunicativi, veseli, glumeți, iubitori ai aproapelui, fie el alb sau roșu. Sentimentele războinice nu pun stăpânire pe ei decât atunci când sunt atacați și trebuie să se apere de o agresiune nemotivată. Tot în acel interval se impun actorii autentici indieni pentru a interpreta pe cosângeni; din această categorie, rămâne de neuitat sfâtosul și înțeleptul Chief Dan George în rolul „bunicului” Old Lodge Skins din *Little Big Man*. Trecuse vremea când căpeteniile aveau ochii albaștri, așa cum fusese cazul lui Scar, căpetenia Comanche din *The Searchers* (1956, regia John Ford), interpretat de arătosul Henry Brandon (de origine germană, pe numele adevărat Heinrich von Kleinbach)! Se ajunge chiar atât de departe cu impunerea autenticității încât, în *Dances With Wolves* (1990, regia Kevin Costner), actorii indieni, începând cu starul Graham Greene, vorbesc propria limbă, Lakota. De altfel, și scenografiile devin mai

atenți la reconstituirea costumelor și a mediului de viață al băștinașilor, întreprinzând o serioasă documentație de arhivă. Spre pildă, opera lui George Catlin – portretele de războinici și căpetenii ca și ilustrarea ceremoniei Dansului Soarelui – au fost admirabil folosite în *A Man Called Horse*.

În finalul capitolului se vorbește despre tendințele din filmul contemporan și despre apariția regizorilor amerindieni care tratează teme actuale: viața în rezervație, alcoolismul și criminalitatea, alienarea existenței între două lumi, cea tradițională, conservatoare, și cea modernă din metropolele albilor. „Filmele despre indieni făcute de indieni” sunt o realitate palpabilă, chiar dacă nu sunt suficient de numeroase pentru a constitui o tendință majoră. Sunt menționați tinerii cineaști Chris Eyre (de sânge Cheyenne și Arapaho) și canadianul Zacharias Kunuk (Inuit). Buscombe își încheie capitolul într-un ton optimist: „Aceste modeste începuturi arată că un cinematograful indian este posibil.” (p. 150).

În capitolul al treilea, intitulat *Passing as an Indian* (Trecând drept indian), este tratat, pe larg, modul cum era constituită distribuția în filmele cu subiect indian. Până în anii '70, indienii get-beget formau, în cel mai bun caz, figurația și erau selectați pentru scenele periculoase, de cascadorie, pe când rolurile de oarecare anvergură erau date actorilor albi. Rolurile de frumoase sau venerabile și distinse *squaws* erau asigurate de actrițe renumite precum Sarita Montiel, Dolores Del Rio, Elsa Martinelli și chiar Audrey Hepburn (p. 154). Totuși, în westernul clasic s-au strecurat uneori și actori cu sânge indian ori care pretindeau a fi indieni, cum este cazul lui Jay Silverheels (născut în rezervația Six Nations din Canada), interpretul lui Tonto din serialul tv *The Lone Ranger*, sau Iron Eyes Cody care, în ciuda obstinației cu care și-a afirmat originea, semnând chiar o autobiografie – *My Life as a Hollywood Indian* (1984) – s-a dovedit că era, de fapt, fiul unui emigrant italian din Louisiana și-l chema Oscar de Corti (p. 160). Nu era un caz izolat de mistificator (*wannabe*, adică *want to be*) ce-și făcuse un nume celebru în lumea spectacolului sau a culturii scrise ori vizuale: un contemporan al lui Iron Eyes/De Corti a fost Grey Owl (1888-1938), reputatul ecologist și autor de romane cu subiecte din lumea animalelor⁶, care pretindea că este fiul unui scoțian și al unei apașe, deși se născuse la Hastings, în Marea Britanie, se numea Archibald Belaney și emigrase în Canada în 1906; în 1999 i-a fost consacrat un film biografic regizat de Richard Attenborough și avându-l pe Pierce Brosnan în rolul titular (p. 169–171). Mult mai încălțită și mai dubioasă a fost biografia ce și-o fabricase coregraful, romancierul pentru copii și tineret, autorul de ghiduri turistice⁷ și criticul de artă, promotor al noii plastici amerindiene⁸ ce-și luase numele de Jamake Highwater (1930 sau 1942–2001) și își afirma originea de indian Blackfoot/Cherokee, deși era armean, adoptat de o familie grecească, se numea Gregory Markopoulos și și-a semnat primele scrieri Jack Marks. Buscombe încheie, ironic, acest paragraf: „În fond, pot afirma adevărații americani originari care este, de fapt, «esența reală» a indianului?”. Mai târziu relatează cum, în unul din filmele lui John Ford dedicate cavaleriei americane, *She Wore a Yellow Ribbon* (1949), rolul unui indian Arpaho (trib din Marile Câmpii) fusese conferit lui Chief Big Tree care făcea parte din națiunea Seneca, membră a Confederației Irocheze, al cărei teritoriu era în zona nord-estică a țării. Acesta este un bun prilej pentru autor de a sintetiza, ironic, concepția superficială a producătorilor: „În ceea ce privește Hollywoodul, diferențele dintre populațiile indiene erau insignifiante: ai văzut un indian, i-ai văzut pe toți. Totuși, pentru indieni aceasta ar fi părut la fel de ciudat ca atunci când un cineașt chinez, având nevoie de un actor care să joace un spaniol, ar fi angajat un norvegian pe motiv că ambele țări făceau parte din Europa.” (p. 173–174).

Peliculele din ultimul deceniu al secolului al XX-lea dau acces actorilor indieni la roluri importante, așa cum deja s-a arătat mai sus, în cazul lui *Dances with Wolves* sau în *Ultimul Mohican* (1992, regia Michael Mann), unde Magua este interpretat de Wes Studi, de origine Cherokee, Uncas de Eric Schweig care este eschimos, iar tatăl său, nobilul și bravul Chingachgook, de Russell Means din neamul Sioux, fostul militant din anii '70 pentru drepturile indienilor, șeful grupului ce pusese stăpânire pe Wounded Knee.

Buscombe, autor de origine britanică, este unul dintre rarii istorici ai genului western care analizează, cu relevanță, și fenomenul european, deloc neglijabil, dar neglijat de alți colegi. Acestuia îi consacră al patrulea capitol, pe care îl începe tot cu evocarea reprezentărilor de indieni în plastică (George Catlin), teatru (Buffalo Bill) și literatură (*Atala* de Chateaubriand, *Les trappeurs de l'Arkansas* de Gustave Aimard, *The Scalp Hunters* de Mayne Reid, *Der Halbindianer* de Balduin Möllhausen și, evident, suita romanelor cu *Winnetou* a lui Karl May). Celui din urmă autor – și el un pretins erou al Vestului, chiar dacă nu se dădea drept indian, ci doar prieten al băștinașilor (deși nu ajunsese în America decât la bătrânețe și cel mai vestit punct pe care îl vizitase a fost... Chicago⁹) – îi este consacrat un lung paragraf pentru că el „a creat cea mai puternică și perenă mitologie a

⁶ Grey Owl, *Oameni și animale. Pelerini ai ținuturilor sălbatice*, Ed. Junimea, Iași, 1974.

⁷ Jamake Highwater, *Fodor's Indian America*, 1975.

⁸ *Id.*, *Song from the Earth: American Indian Painting*, New York Graphic Society, Boston, 1976; *Id.*, *The Sweet Grass Lives on: 50 Contemporary North American Indian Artists*, Lippincott & Crowell, New York, 1980.

⁹ Richard H. Cracroft, “The American West of Karl May”, *American Quarterly*, No. 2/Summer 1967, p. 249–258.

indianului pentru cititorii germani” (p. 190). Într-adevăr, el a făurit tipul de indian cu care au fost familiarizați europenii începând cu finele veacului al XIX-lea și până după a doua jumătate a secolului următor¹⁰. La aceasta au contribuit din plin cele 11 filme inspirate de romanele lui May, produse în Republica Federală Germania în intervalul 1962–1968 și turnate în Iugoslavia, avându-l ca regizor, pentru parte din ele, pe Harald Reinl, iar ca interpreți constanți pe francezul Pierre Brice în rolul titular, pe americanul Lex Barker în acela al lui Old Shatterhand – alter ego al lui May! – și pe britanicul Stewart Granger în Old Surehand. Departe de a fi corecte din punct de vedere al detaliilor etnografice sau al mediului în care trăiau coloniștii albi din Vest, filmele au avut mare succes la public. Interesul pentru western și pentru indieni era foarte mare între nemți și, pentru a nu rămâne mai prejos, studioul DEFA din Republica Democrată Germană a produs, în același interval, 14 „Indianerfilme“, fie inspirate de romanele lui Fenimore Cooper, precum *Marele Șarpe* (1967, regia Richard Groschopp), fie ecranizând biografii romanțate de căpetenii celebre precum Osceola, Tecumseh sau Ulzana. Rolul indianului nobil, drept, viteaz și înțelept era interpretat în aceste pelicule de Gojko Mitić, un polisportiv de origine sârbă, cu trup athletic și trăsături convingătoare de nativ american. Buscombe l-a cunoscut pe Mitić și a stat de vorbă cu el la un festival de film western, în 1997, unde i-a apreciat modestia și politețea, departe de atitudinea înfumurată a unui star obișnuit de cinema (p. 214). Față de filmele americane, unde indianul era, în general, rău, dușmănos față de albi și de civilizația acestora, viclean, crud și sângeos, în cele germane el este todeauna bun. Autorul trece peste westernul spaghetti în care figura indianului este aproape inexistentă – și chiar afirmă că Sergio Leone ar fi detestat scenele cu indieni (p. 204) –, dar se ocupă de cel francez, foarte politizat, prin care era criticată societatea americană contemporană. Peliculele franceze sunt etichetate drept „anti-western”, în acest sens insistându-se pe *Touche pas à la femme blanche!* (1974, regia Marco Ferreri), unde rolurile de indieni sunt interpretate de actori locali: Alain Cuny îl joacă pe Sitting Bull, Serge Reggiani, ras în cap, este un prezicător nebun, iar Ugo Tognazzi îi dă chip cercetașului metis Mitch Bouyer. Lupta finală se desfășoară în enorma groapă căscată după demolarea halelor centrale ale Parisului – teren prea neted și arid pentru a semăna cu dealurile verzi ce încadrau albia râului Little Big Horn din Montana –, iar atacatorii indieni concentrați deasupra, lângă clădirile în stilul celui de-al doilea Imperiu, sunt îmbrăcați în haine moderne, blue jeans și scurte de piele, la fel ca patrioții care ocupaseră Wounded Knee: tocmai aici rezida ridicolul ce-l viza regizorul.

De alte cinematografii europene autorul nu se mai ocupă, deși, în același an cu volumul său și tot în Marea Britanie, apărea o altă lucrare semnată de Paul Simpson, *The Rough Guide to Westerns*, în care sunt enumerate și comentate producțiile din Europa de Est, printre care este citat *Pruncul, petrolul și ardelenii* (1981, regia Dan Pița)¹¹.

Cu evidentă înclinație spre eseu, autorul consacră ultimul capitol – intitulat *Indians not Injuns* – reparării nedreptății ce le fusese făcută băștinașilor americani prin acest termen dat în derâdere. Iar pentru aceasta face apel la vastele sale cunoștințe în domenii colaterale: etnografie, antropologie, arte plastice, turism. Volumul, bine ilustrat cu reproduceri după opere de artă în care sunt incluși indieni, scene din filme și portrete de actori în roluri iconice, se încheie cu o bibliografie selectivă și un necesar indice de nume. În schimb, coperta neatractivă, insignifiantă – folosind modelul general al seriei *Locations* – face cartea nesesizabilă pe raftul librăriei; am fi putut trece pe lângă ea fără a o achiziționa, privându-ne de bucuria descoperirii unui text suculent, scris de un autor spiritual și excelent documentat.

Injuns!, lucrarea lui Edward Buscombe, este o contribuție însemnată la înțelegerea fenomenului filmului western și la modul cum a fost reflectată în el, de-a lungul timpului, personalitatea americanului neaș. Scrisă ușor, plăcută la lectură, uneori împănată cu umor și ironie, ea se constituie într-o prezentare exhaustivă, cu multe și recompensante excursuri culturale, a tipului clasic al indianului din filmul western, cu analizarea compozițiilor executate de pictorii din secolul al XIX-lea – de la Catlin la Remington – și de artiștii fotografi specializați în etnofotografie ce au stat la baza clișeului „indianului rău” sau a celui bun, din filmografia americană sau europeană, unde personajul era în mod constant interpretat de un neindian, precum germanul Henry Brandon, francezul Pierre Brice sau sârbul Gojko Mitić; a trebuit să treacă aproape jumătate de veac până ce rolurile de indieni să le primească nativi veritabili ca Russell Means – decedat în anul 2012¹² –, Chief Dan George, Wes Studi sau Graham Greene.

ADRIAN-SILVAN IONESCU

¹⁰ Karl Markus Kreis, „German Wild West: Karl May’s Invention of the Definitive Indian”, în Pamela Kort, Max Hollein (editori), *I Like America: Fictions of the Wild West*, Schirn Kunsthalle, Frankfurt, 2006, p. 249–273.

¹¹ Paul Simpson, *The Rough Guide to Westerns*, Rough Guides Ltd., London, 2006, p. 245–246.

¹² „See you Later, Russell Means”, *Wild West*, Vol. 25, No. 5/February 2013, p. 11.

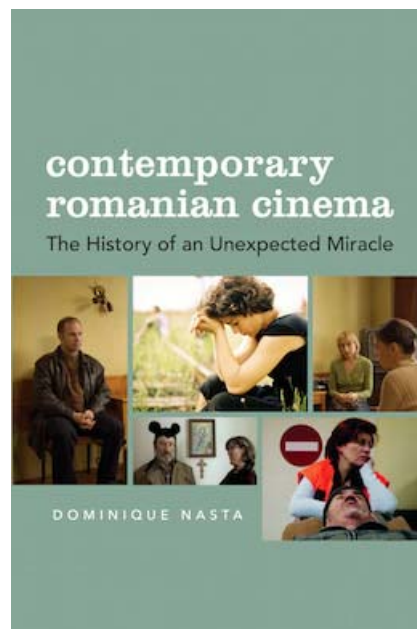
DOMINIQUE NASTA, *Contemporary Romanian Cinema: The History of an Unexpected Miracle*, A Wallflower Press Book, Columbia University Press, New York și Chichester, West Sussex, 2013, 268 p., 55 ilustrații alb-negru¹

Cinematografului românesc contemporan i se dedică, în sfârșit, o binemeritată lucrare de sinteză în limba engleză, publicată în Marea Britanie și SUA la o editură prestigioasă. Este aproape incredibil că un asemenea eveniment nu se bucură la noi de ecoul cuvenit. Oare ne-am obișnuit cu succesele filmului românesc, cărțile au încetat să mai fie importante sau mass-media românească și-a pierdut reperele? Pentru a înțelege mai bine că avem de a face cu un real eveniment editorial trebuie să adăugăm că în genere, până acum, cinematograful românesc nu a beneficiat de o asemenea lucrare în engleză sau în alte limbi de circulație².

Autoarea, Dominique (Domnica) Nasta, este titulara catedrei de estetică și istorie a filmului a Universității Libere din Bruxelles și a contribuit la două volume: *Meaning in Film: Relevant Structures in Soundtrack and Narrative* (1992)³ și *New Perspectives in Sound Studies. Le son en perspective: nouvelles recherches* (2004)⁴, dedicate melodramei, respectiv muzicii de film. A colaborat de asemenea la elaborarea unor enciclopedii și dicționare de cinema, fiind autoarea capitolului dedicat filmului românesc în *Storia del cinema mondiale* (2000), coordonată de Gian Piero Brunetta⁵. În ultima perioadă s-a dedicat studiului cinematografului est-european și mai ales celui românesc. După cinci ani de cercetare asiduă, a publicat în toamna lui 2013 volumul *Contemporary Romanian Cinema: The History of an Unexpected Miracle*. Faptul că autoarea locuiește în străinătate a constituit deopotrivă un avantaj, constând într-o anumită distanțare și lipsă a *parti-pris*-urilor, dar și un dezavantaj, pentru că a avut nevoie de mari strădanii pentru a vedea și revedea multe filme românești, ca și pentru a putea avea acces la o lungă bibliografie în limba română, pe care a valorificat-o cu succes. În plus, autoarea a venit de mai multe ori în România pentru a se întâlni cu regizorii Nae Caranfil, Radu Gabrea, Lucian Pintilie și Corneliu Porumboiu, scenaristul Răzvan Rădulescu și directorul de imagine Oleg Mutu.

Spre deosebire de alți autori ai unor asemenea cărți, autoarea a apelat la un eșafodaj teoretic explicit, și anume perspectiva hermeneutică a lui Paul Ricoeur. Aceasta este invocată frecvent în tentativa de a explica „miracolul” succesului cinematografului românesc contemporan, cu alte cuvinte de a identifica o tradiție sau măcar niște precursori și un mediu formativ. În primul rând trebuie remarcat meritul de a utiliza sintagma „cinematograful românesc contemporan”, care poate părea banală, în locul „noului val românesc”, însă prima permite includerea unui cineașt valoros ca Nae Caranfil, afirmat mai devreme, în anii '90, și totodată a filmelor recente ale unor veterani.

Autoarea își întemeiază studiul pe argumente istoriciste. Nu se rezumă la tradiția cinematografică, ci apelează la literatură, folclor, filozofie și istorie, încercând să definească în câteva pagini ethosul românesc, mai ales insularitatea latină și fatalismul. Utilizează *Miorița* (în interpretarea filmului *Nunta de piatră*), și chiar *Balada conducătorului* cântată de Taraful Haiducilor, dar mai ales face referiri la Caragiale, Blaga, Cioran și Ionesco, la ultimii înregistrând cu satisfacție și opiniile unor autori francezi precum Jean Luc Douin care, analizând în *Le Monde* filmul *Moartea domnului Lăzărescu*, face trimiteri la Cioran, „un nihilist plin de



¹ Textul reprezintă versiunea revizuită și completată a recenziei publicate pe site-ul de film *Cinemagia* pe 19 mai 2014, <http://www.cinemagia.ro/stiri/carte-despre-cinema-ul-romanesc-publicata-in-marea-britanie-si-sua-25732/>.

² Este interesant că, la puțin timp după cartea lui Dominique Nasta, a mai fost publicat în SUA un volum dedicat cinematografului românesc contemporan. Este vorba despre cartea profesorului clujean Doru Pop, *Romanian New Wave Cinema: An Introduction*, McFarland & Company, Inc. Publishers, Jefferson, North Carolina, 2014.

³ *Meaning in Film: Relevant Structures in Soundtrack and Narrative*, Peter Lang – International Academic Publishers, New York, Bern; Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, Oxford, Wien, 1992.

⁴ Dominique Nasta, Didier Huvell (coordonatori), *New Perspectives in Sound Studies. Le son en perspective: nouvelles recherches*, Peter Lang – International Academic Publishers, New York, Bern; Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, Oxford, Wien, 2004.

⁵ *Storia del cinema mondiale. III: L'Europa. Le cinematografie nazionali*, Giulio Einaudi editore, Torino, 2000.

ironie, un apostol al disperării”, și Ionesco, „dramaturg al absurdului” (p. 163). Până la urmă, „preistoria” succesului cinematografului românesc contemporan acoperă jumătate din textul cărții, ceea ar putea fi reproșat de către un lector grăbit, însă această proporție este necesară pentru a putea explica faptul că cineaștii de azi nu au apărut din neant. De aceea, cartea acordă un spațiu generos unor precursori ai noului val precum Daneliuc și Pintilie, dar include și alți cineaști importanți precum Ciulei, Pița și Veroiu.

Se poate lesne observa că autoarea iubește filmele „noului val” și probează în mai multe feluri această preferință. Astfel, înregistrează cu satisfacție aprecierile unor exegeți străini, neincluzând vreo analiză critică negativă. Trebuie să recunoaștem însă că au existat și respingeri, de pildă în cazul *Poziției copilului*, care, deși a fost răsplătit cu un Urs de Aur la Berlinala din 2013, a avut parte și de critici negative. În 2007 Derek Elley caracteriza în *Variety*⁶ filmele românești actuale drept „drame mizerabiliste”, dar era impresionat de reconstituirea de epocă a lui Nae Caranfil din *Restul e tăcere*, iar despre filmul lui Călin Peter Netzer s-a scris în presa germană că „o peliculă filmată astfel dă un sentiment de rău de mare”⁷. Pe de altă parte, fervoarea o face uneori să adauge tonului sobru, profesoral câteva aprecieri, neapelând însă la superlative, ci la comparații măgulitoare pentru cineaștii români. În ansamblu, ambele stiluri auctoriale sunt justificate și dau un anume farmec lucrării. Astfel, Mircea Albu este un Marlon Brando român, *Pas în doi* amintește de *Zadarnicele chinuri ale dragostei* de Shakespeare, iar *Hotel de lux de Metropolis* al lui Fritz Lang; *Apa ca un bivoli negru* seamănă cu *Daguerréotypes* al lui Agnès Varda, gagurile școlare din *E pericoloso sporgersi* seamănă cu cele din *Amarcord* al lui Fellini și din *Annie Hall* al lui Woody Allen, anumite scene din *Furia* lui Radu Muntean amintesc de *Bonnie and Clyde* etc. Asemenea comparații flatante, mai puțin obișnuite în critica românească, până de curând reținută, poate pe bună dreptate (de observat însă ironia utilizată de Alex Leo Șerban care îl numește pe Sergiu Nicolaescu „un DeMille român”⁸) au făcut și alți critici străini, precum Philippe Azoury în *Libération* atunci când afirma că „frații Dardenne par să aibă un fiu: este român și numele său este Cristian Mungiu” (p. 198). În același spirit, autoarea își asumă cu responsabilitate și o părere personală considerând că *După dealuri* de Cristian Mungiu ar fi meritat Palme d’Or în locul filmului *Amour* al lui Michael Haneke (p. 200). Însă cele mai pertinente și cvasi-inedite pentru critica românească sunt comentariile dedicate muzicii de film, care pe mine, cel puțin, m-au făcut să descopăr aspecte nebanuite. Este cazul unor filme precum *A fost sau n-a fost?* (regia Corneliu Porumboiu, muzica Rotaria) și *Hârtia va fi albastră* (regia Radu Muntean, sound designer Electric Brother). Aici Dominique Nasta își demonstrează cu prisosință expertiza rezultată în urma unor preocupări vechi și constante în domeniul muzicii de film.

Poate fi semnalată și o eroare, posibil datorată traducerii în engleză a cărții. Astfel, autoarea afirmă că și filmul *Odessa în fiamme/Cătușe roșii* e pierdut împreună cu altele (p. 12), lucru inexact. Se poate obiecta și asupra capitolului final dedicat lui Radu Gabrea (“The Exilic and Diasporic Cinema: The Case of Radu Gabrea”), care pare o addenda superfluă, căci, deși este vorba despre un cineașt important, acesta mai degrabă își are locul în capitolele introductive, întrucât exilul său a avut loc între 1974 și 1990.

Este regretabil că acest veritabil eveniment editorial pentru filmul românesc are și un defect evident, mai ales pentru o carte de cinema, de care însă nu se face vinovată autoarea. Ilustrația fotografică suferă, căci imaginile din filme sunt prea mici (45 mm X 25 mm) și fără contrast, ceea ce este greu de acceptat în cazul unei edituri prestigioase precum Wallflower Press. Sperăm că următorul tiraj va remedia acest neajuns, așa încât să se poată evidenția fără rezerve meritele extraordinare ale autoarei și ale editurii.

MARIAN ȚUȚUI

⁶ “Review: *The Rest Is Silence*”, *Variety*, 19.08.2007, <http://variety.com/2007/film/reviews/the-rest-is-silence-1200557071/> (consultat ultima oară pe data de 30.03.2014).

⁷ Nino Klingler, “Mutter und Sohn”, în: *critic.de*, <http://www.critic.de/film/childs-pose-5127/> (consultat ultima oară pe data de 30.03.2014).

⁸ Citat de autoare la p. 202.

