

RECENZII

MIRUNA RUNCAN, *Odeon 70. Aventură istoric-omagială*, București, Editura Oscar Print, 2016, 335 p. cu il.

Nu este la îndemâna oricui să scrie istoria primilor 70 de ani ai unui teatru care s-a deschis sub privirea, la propriu, a lui Gheorghe Gheorghiu-Dej și care a ajuns, în zilele noastre, să înscrie pe afișe nume marcante și atât de diversificate stilistic de regizori precum Alexandru Dabija, Dragoș Galgoțiu, Sorin Militaru, Radu Afrim, Gianina Cărbunariu, Dinu Cernescu, Andrei Șerban. Autoarea acestei «aventuri» este teatrologul Miruna Runcan, reputat profesor universitar la Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca. Asumarea acestui temerar demers își are posibilele rădăcini în faptul că autoarea, împreună cu regretatul ei soț Cristian Buricea-Mlinarcic, au fost secretari literari ai teatrului în perioada 1991–1994. Nu este exclus ca la originea existenței unui ton cald, cvasifamiliar, care se simte în multe momente, să se afle acest fapt.

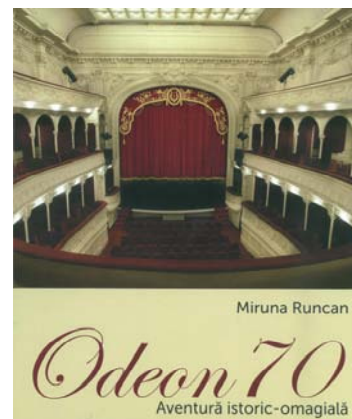
Dincolo de considerentele sentimentale, se simt devoțiunea cercetătorului experimentat și neobosit, precum și acuitatea privirii teatrologului care disociază spectacolele mari de căderile fără drept de apel sau spectacolele stimabile de simplele înjghebări tributare unui anumit moment cultural-politic.

Autoarea își începe demersurile prin investigarea tuturor materialelor disponibile în presă sau în arhive privind construcția și destinația primul sediu al teatrului, cel din cartierul Giulești. Apoi, pentru prima oară în studiul istoriei teatrului românesc, Miruna Runcan face o punte între Teatrul „Muncă și Voie Bună”, desființat în 1946, și Teatrul Muncitoresc C.F.R.¹, înființat în același an. Printre argumentele care susțin afirmația autoarei se află scopul care a determinat înființarea celor două teatre (e adevărat, în contexte istorice fundamental diferite), precum și faptul că o parte din angajații fostului teatru înființat de V.I. Popa au fost integrați în noua construcție artistică.

O bogată iconografie, folosită cu un rol mai mult decât cel evident ilustrativ, și un număr mare de citate din cronici sunt folosite de Miruna Runcan ca mărturii relevante pentru destinul artistic al teatrului. Comentariile critice ale autoarei, martoră ea însăși la o parte din reprezentații și cunosătoare a unor amănunte indispensabile înțelegerii vieții teatrale pe întregul parcurs al celor 70 de ani, constituie secvențe care suscită în cel mai înalt grad atenția cititorului. Se văd aici atuurile profesorului universitar care a scris despre reteatralizare, despre modelul teatral românesc și, nu în ultimul rând, al celei care a alcătuit culegerea de convorbiri cu regizori, intitulată: *Cinci divane ad-hoc* (aceasta din urmă realizată împreună cu Cristian Buricea-Mlinarcic).

Evitând orice nuanță subiectivă și nevăzând rostul unei abordări encomiastice într-un mod care ar putea primi epitetul de «bizantin», se poate considera că organismul viu numit Teatrul Odeon și-a găsit cea mai indicată persoană în a-i povesti existența uneori contorsionată, alteori încununată cu lauri binemeritați. E o dovadă a faptului că dragostea de teatru a profesorului universitar Miruna Runcan e egalată de meșteșugul de a pune pe hârtie tot ceea ce poate fi relevant într-o existență instituțională septuagenară.

LUCIAN SINIGAGLIA



¹ Actualul Teatru Odeon a purtat întâi numele Teatrul Muncitoresc C.F.R., apoi Teatrul Giulești (după numele cartierului în care și-a desfășurat activitatea). Pe lângă sala care i-a fost atribuită inițial, teatrul a primit spre folosință sala Comedia. Astăzi, Teatrul Odeon își desfășoară întreaga activitate artistică în ultima sală menționată și în anexele acesteia.

OLTIȚA CÎNTEC (coord.), *Regia românească de la act de interpretare la practici colaborative/ Romanian Theatre Directing, from Authorship to Collaborative Practices*, Iași, Editura Timpul, 2016, 456 p.



Relația tradițională, definită și impusă în secolul al XIX-lea, dintre criticul de teatru, pe de o parte, și profesioniștii dedicați organizării pe scenă a spectacolului (actori, scenografi, regizori etc.), pe de alta, a început să se rescrie treptat, mai ales după cel de al Doilea Război Mondial. Dacă la început și timp statornic după aceea, misiunea criticului era de a vorbi despre spectacol, encomiastic, acid sau indiferent, într-un stil legat nu doar de producția propriu-zisă, ci și de laturile emoționale ale unei participări care putea fi condiționată conjunctural, astăzi situația este diferită.

Volumul de față demonstrează, după părerea noastră, două lucruri. În primul rând, criticul de teatru din România epocii noastre a părăsit misiunea de narator absolut și unilateral, pentru a se dedica, în egală măsură, teoriei și unei analize comparative care conectează dezbaterile post-spectacol la una europeană și internațională, așa cum operele artistice ale genului o făcuseră cu mai multă dezinhibare și mai devreme. În al doilea rând, criticul de teatru a devenit, printr-o remarcabilă adaptare la vobletele realității cotidiene, un animator și

manager cultural, organizator și creator al unor evenimente teatrale în cadrul cărora spectacolul propriu-zis nu mai deține rolul radical de narator, ci se alătură altor voci, considerate la fel de importante, precum colocvii, conferințe, dezbateri, expoziții etc.

La prima vedere, paginile despre care discutăm oferă doar posibilitatea cuprinderii a zece dialoguri între tot atâtea personalități ale regiei și criticii de teatru care aparțin unor generații diferite. Dincolo de aceasta se regăsește însă preocuparea pentru înțelegerea și explicarea unui fenomen, a unor concepte și a modului în care acestea pot genera diferite prezențe teatrale.

Inițiativa proiectului și coordonarea volumului, specialist consacrat și respectat al domeniului, Oltița Cîntec, are avantajul cunoașterii depline și nuanțate a acestei lumi dinamice, în care de multe ori doar rigoarea se poate impune în fața vanităților și orgoliilor, justificate sau mai puțin îndreptățite.

Echipele care au susținut dezbaterile merită menționate, fie și numai pentru a marca spiritul de colaborare critic-regizor: Oana Cristea Grigorescu – Radu Afrim, Cristina Modreanu – Gianina Cărbunariu, Silvia Dumitrache – Catinca Drăgănescu, Iulia Popovici – Bogdan Georgescu, Mirella Patureau – Eugen Jebeleanu, Cristina Rusiecki – Cristi Juncu, Daniela Șilindean – Radu-Alexandru Nica, Mircea Sorin Rusu – Theodor Cristian Popescu, Alexandra Dima – Leta Popescu, Oltița Cîntec – Bobi Pricop. Afinitățile electice dintre preopinienți asigură cursivitate discursului, iar lectura este plăcută datorită stilului care încurajează cititorul până la finalul volumului. Secvențele desprinse sunt adesea mai mult decât scenice, sunt aproape cinematografice.

Fiecare text este însoțit de o fișă a regizorului intervievat și se încheie cu o prezentare succintă a intervievatului, iar fotografiile prezente asigură o mai bună familiaritate, un fel de linie de legătură între text și lector.

Traducerea în limba engleză a întregului cuprins sau altfel spus prezentarea bilingvă are marele merit de a asigura o mult mai largă vizibilitate lucrării și de a populariza și în alte spații culturale personalități, preocupări și proiecte ale mediului scenic din România.

Volumul are, nu în ultimul rând, și o valoare de document, atât datorită amănuntelor biografice devalate pe parcursul discuțiilor, cât și din punct de vedere a ceea ce înseamnă astăzi teatrul românesc.

ALIN CIUPALĂ

MIHAI-ALEXANDRU CANCIOVICI, *Sergiu Ștefănschi: un artist, un destin, o stea*, București, Editura Semne, 2016, 292 p. cu il.

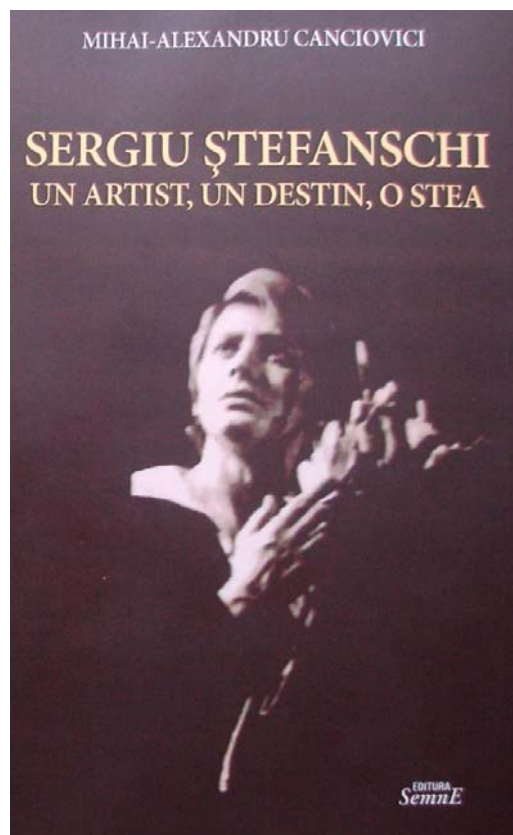
Apropiat de artă și artiști de peste șase decenii, etnologul și publicistul Mihai-Alexandru Canciovici aduce în prim plan viața și cariera unui dansator de elită. Sergiu Ștefănschi și-a deschis sufletul în fața autorului, rezultând astfel un volum de convorbiri care lasă impresia unei sincerități depline. Destăinuirile artistului alternează sau se întâlnesc cu rememorările celui care consemnează într-o scriitură modernă, evitând cărările bătute ale interviurilor standard.

Rememorând rolurile marcante pe care le-a interpretat la Opera Română din București sau la Baletul național canadian (Păstorul și Artistul din *Simfonia fantastică*, Siegfried din *Lacul lebedelor*, Albrecht din *Giselle*, Desiré din *Frumoasa din pădurea adormită*, El din *Simfonia neterminată*, James din *La Sylphide*, rolul titular din *Don Juan*), Sergiu Ștefănschi pune în lumină detalii semnificative ale procesului de creație. Lipsit de orice urmă de narcisism, caz mai rar întâlnit în lumea spectacolului, artistul realizează adevărate portrete ale partenerilor de scenă. Firește, un loc important îl ocupă partenerile de pe scena bucureșteană: Irinel Liciu (portretul acestei artiste-unicat fiind creionat în dimensiuni cu adevărat impresionante), Valentina Massini (excepțională parteneră de drumuri artistice și parcursuri automobilistice), Ira Stencovskaia (cea care i-a fost prima parteneră de viață), Ileana Iliescu, Simona Ștefănescu, Magdalena Popa (ale cărei orgolii sunt pregnant subliniate), Alexa Mezincescu, Cristina Hamel, Rodica Simion și, nu în ultimul rând, Leni Dacian (pentru care protagonistul cărții are o simpatie specială).

Deopotrivă sunt evocate întâlnirile cu mari artiști ai scenelor internaționale, precum Bronislava Nijinska, Natalia Dudinskaia, Margot Fonteyn, Natalia Makarova, Karen Kain (alături de care a trăit o furtunoasă poveste de dragoste), Carla Fracci, Anton Dolin, Erich Bruhn, John Neumeier, Mihail Barișnikov. O (prea) mare parte a amintirilor lui Sergiu Ștefănschi sunt legate de Rudolf Nureyev. Portretul acestuia este atât de extins, încât s-ar zice că e al doilea personaj principal al cărții. Coleg de studii și de scenă cu artistul nostru, Nureyev este înfățișat ca un desăvârșit artist și, totodată, ca o persoană extrem de dificilă.

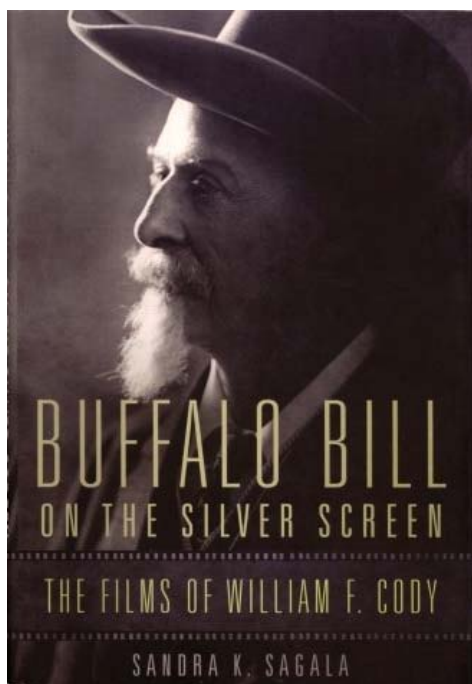
Mărturiile lui Sergiu Ștefănschi nu se rezumă numai la evocarea personalităților întâlnite. Câteva creații din marele repertoriu romantic de gen sunt analizate atât din perspectiva primului-balerin, cât și cea a pedagogului. Un loc particular îl ocupă spectacolul la a cărui origine au stat creații ale lui Constantin Brâncuși. Evocarea acestuia (fără a lăsa impresia unei amintiri conjuncturale a unui spectacol românesc) și, în special, colaborarea cu Irinel Liciu la realizarea lui reprezintă un moment de un interes particular. O mențiune specială trebuie acordată pasajelor cu substrat pedagogic. Artistul nu abordează aspectele tehnice în mod didacticist, ci o face într-un fel particular, cu totul firesc, în momente în care cititorul nu se așteaptă la devoalarea unor secrete profesionale.

Discuțiile dintre Sergiu Ștefănschi, un artist care are ce povesti, și regretatul Mihai-Alexandru Canciovici, care a avut răbdarea și îndemânarea să transforme un puzzle de informații într-un ansamblu coerent, au dus la nașterea unei cărți-mărturie de tipul celor de care avem atâta nevoie.



LUCIAN SINIGAGLIA

SANDRA K. SAGALA, *Buffalo Bill on the Silver Screen: The Films of William F. Cody*, Norman, University of Oklahoma Press, 2013, 218 p. cu il.



Numele lui Buffalo Bill este sinonim cu acela al cuceririi Vestului American, din care el a știut să facă un spectacol de mare forță evocatoare care a răspândit în lumea întreagă, mult înaintea filmului western, mirajul aventurii în ținuturi sălbatice, confruntările cu indienii împăunați și cavalcadele în nesfârșitele preerii.

Pe numele său adevărat William Frederick Cody (1846–1917), el a parcurs, în stil american, toate treptele sociale: umil îngrijitor de animale în convoaiele cu provizii, călăreț de poștă, vânător de bizoni pentru alimentarea muncitorilor de la căile ferate, cercetaș prețuit de iluștri comandanți militari, apoi milionar și proprietar al unui spectacol de celebritate internațională cu care și-a asigurat primirea, cu entuziasm, în societatea cea mai selectă și mai exclusivistă de pe două continente, până la curțile regale și imperiale ale Lumii Vechi. Cody, care își primise porecla de Buffalo Bill după ce ieșise învingător într-un concurs de vânatoare, a fost un vizionar și un om al viitorului, mereu deschis la nou și la modernizare. Nu este de mirare că, spre finele carierei și al vieții, s-a simțit atras și de proaspăt apăruta artă a filmului, care căpăta o tot mai largă audiență în rândul maselor.

Sandra K. Sagala i-a consacrat această carte, *Buffalo Bill on the Silver Screen: The Films of William F. Cody*, în care se ocupă exclusiv de cariera sa de cineast.

În *Introducere*, autoarea evidențiază faptul că istoricii care s-au ocupat de epoca de început a cinematografului l-au ignorat pe Cody și nu l-au încadrat între pionierii noului gen de distracție populară, iar cei puțini care l-au menționat au făcut-o doar în treacăt, fără a insista asupra contribuției sale deloc neglijabile. Cu flerul său infailibil, Cody și-a dat seama că filmul putea fi un mijloc ideal de a-și promova spectacolul Buffalo Bill's Wild West. Mai mult de atât, spera ca încasările ce le-ar fi obținut din rularea și vinderea filmelor să-i redreseze situația financiară și să-și poată plăti marile datorii contractate, care-l înrobiseră față de creditori și periclitau însăși existența companiei de spectacol.

În urma unei solide documentări, autoarea a fost în măsură să dea informații deosebit de interesante despre felul cum s-a apropiat de film și despre începuturile sale în acest domeniu. Întâlnirea dintre Cody și Thomas A. Edison s-a produs la Paris, în 1889, când cel dintâi dădea spectacole la Expoziția Universală, iar cel de-al doilea venise să viziteze marele eveniment mondial. Celebrul cercetaș l-a invitat pe celebrul inventator să urce în diligența cu care făcea turul arenei și care, conform scenariului, era atacată de indieni – cinste deosebită acordată mai ales capetelor încoronate și oamenilor de stat. O nouă întâlnire a celor doi a avut loc la Chicago, în 1893, când acolo se organizase Expoziția Columbiană menită a celebra cei 400 de ani de la descoperirea Americii. Comisarii manifestării, sub cuvânt că reprezentația lui Cody nu este suficient de rafinată pentru a figura în spațiul oficial al expoziției, îi refuzaseră accesul în incintă. Atunci el închiriasse un teren în preajma expoziției și avusese un succes imens: 2 700 000 de vizitatori și un profit net de 1 milion de dolari, fapt ce i-a făcut pe comisari să regrete decizia lor. Anul următor, William Dickson, operatorul lui Edison, a filmat-o cu kinetoscopul pe țintașă de elită Annie Oakley, invitând-o în studioul denumit „Black Maria”, datorită unui panou negru pe care se decupau mai bine aceia care se produceau în fața obiectivului. Apoi i-a imortalizat pe Cody, trăgând din genunchi cu arma sa cu repetiție, și pe mai mulți indieni dansând. În 1900, spectacolul a fost filmat din nou, de data aceasta de compania Biograph, ce era rivala lui Edison. Cody apărea în fruntea parăzii trupei sale pe Fifth Avenue din New York, iar la final își saluta asistența cu pălăria sa cu boruri largi, într-un gest plin de eleganță, ca un muschetar din vechime.

În 1903, un alt operator al lui Edison, Edwin S. Porter, filmase prima peliculă western din istorie: *The Great Train Robbery* (Marele jaf al trenului). Din acel moment se născuse un nou gen cinematografic de mare succes. În afara sezonului, mulți dintre protagoniștii spectacolelor lui Buffalo Bill găseau angajament pe platourile de filmare. Peliculele turnate în acea vreme, lungi de doar o singură bobină, se bazau pe

senzațional, interpreții indienilor erau exclusiv actori albi, iar costumația era total fantezistă. Prin prestigiul său, prin experiență, Cody putea conferi autenticitate filmelor.

Patrick A. Powers Motion Picture Company își trimite, în mai 1910, agentul, pe Pliny P. Craft, spre a-l convinge pe Cody și pe noul său asociat, Pawnee Bill (numele de scenă al lui Gordon W. Lillie), să accepte o colaborare la două filme, unul dedicat spectacolului celebru și de succes pe care îl coordonau și altul despre viața lui Cody. Contractul se semnează pe 4 iunie 1910, iar filmările au început imediat, lansarea fiind programată pe 15 septembrie. Craft anunța în paginile revistei *Moving Picture World* că filmul nu era o „dramă western sângeroasă, de serie, ci o biografie a nobilului naturii, jucată personal de Onor. Wm. F. Cody” (p. 33). Acest documentar de lungime excepțională (peste 900 m de peliculă), intitulat *Buffalo Bill își ia rămas bun de la voi*, reprezenta „ultima șansă de a-l vedea pe bătrânul cercetaș prezentat în Spectacolul de Adio al celei mai minunate reprezentații date vreodată publicului” (p. 34). Dar filmul rezultat nu este agreat de cei doi asociați, Buffalo Bill și Pawnee Bill considerându-l doar un experiment nedemn a fi difuzat, așa că dispun să fie distrusă copia originală. Totuși, Pliny Craft nu a voit să aibă pierderi, așa că a făcut un nou montaj numai cu secvențele din timpul spectacolului pe care le-a vândut, în nume propriu – prezentându-se drept inițiator al proiectului – în mai multe state americane (California, New York, New Jersey), unde producția are mare succes, iar el obține un beneficiu de 50 000 dolari (p. 35). Din acest film, restaurat în 1992 la Buffalo Bill Historical Center din Cody, Wyoming, s-au păstrat până astăzi circa 35 minute de rulare în care erau prezentate numerele de atracție ale spectacolului: Cody trăgând la țintă în globuri de sticlă, vânatoarea de bizoni, atacul diligenței, reinscenarea luptei cu indienii de la Summit Springs, fotbal călare unde se confruntau echipe de cowboy și de indieni rostogolind cu pieptul bidiviilor o minge uriașă, de cauciuc, viața coloniștilor din Vest, îmblânzirea cailor sălbatici, instrucția cavaleriei, parada finală a întregii trupe avându-l în frunte pe Buffalo Bill. Autoarea menționează că spectatorii din sala de cinema a orașului Auburn aplaudau frenetic după fiecare număr văzut pe ecran, ca și când s-ar fi aflat în arena unde Cody își dădea reprezentația.

Celălalt film plănuir de tandemul Powers-Craft, *The Life of Buffalo Bill*, a fost dat spre execuție unui tânăr actor și fost manager al casei de film Essanay², John B. O'Brien, care astfel se apucă de regie. Deoarece Cody se afla în turneu cu spectacolul său, proaspătul regizor trebuia să-l urmeze din loc în loc, fapt ce creștea costurile producției, iar figuranții – cowboy, indieni, mexicani sau militari angajați ai trupei – nu prea erau dispuși să-și consume puținul timp liber dintre reprezentații jucând fără plată în fața aparatului de filmat. Pentru a evita să-l folosească tot timpul pe Cody care, când își „juca” povestea făcea gesturi largi, teatrale, lipsite de naturalețe, O'Brien a recurs la o stratagemă, introducând în scenariu un moment de relaxare al acestuia care, adormind, își visa propria viață. Astfel, spre a-l prezenta tânăr, a fost angajat un actor care a primit o perucă neagră și barbișon așa cum purta eroul titular. El a interpretat pe ecran toate faptele de bravură ale lui Cody, urmând practic structura popularului spectacol aflat în constant turneu și autobiografia ce fusese publicată în 1879³. Filmul rezultat dura 40 de minute și a avut un mare succes. Subiectul, rupt din realitate, era atât de instructiv încât un proprietar de cinema îndemna pe profesori să-și aducă elevii la proiecții, după cursuri, oferind prețuri promoționale și aranjând conferințe înaintea reprezentațiilor de seara.

Cody și asociatul său, G.W. Lillie, dau în judecată, în 1912, pe Powers și Craft – care fondaseră Buffalo Bill and Pawnee Bill Film Company – pentru rularea peliculelor cu care ei nu fuseseră de acord și pentru că nu le era vărsat procentul din beneficii, precum fusese stabilit prin contract. Cei doi își simțeau periclitat însuși câștigul obținut din spectacol pentru că biletul de cinema costa 10 cenți, iar acela al reprezentației pe viu, în arenă, costa minimum 50 de cenți, astfel că publicul prefera să meargă la film unde putea vedea aceleași numere, dar cu un preț incomparabil mai mic. Acțiunea lui Cody și Lillie a fost respinsă de judecătorul Curții Supreme din New York.

Nu era nici primul, nici singurul proces pierdut de Cody. Problemele financiare aveau să continue și să se agraveze, Cody nefiind un om de afaceri suficient de abil pentru a-și gestiona cu succes investițiile. Pentru a-și salva trupa de la faliment, în 1913, a făcut un împrumut de la milionarul Henry Tammen din Denver, care era proprietarul ziarului local, dar și al circuitului Sells-Floto. Neputând restitui împrumutul, Cody a

² Numele folosit în mod colocvial pentru compania „S & A”, fondată în 1907 de George Kirke Spoor și Gilbert M. Anderson (Max Aaronson) – creatorul personajului de mare celebritate Broncho Billy, primul star al filmului western în perioada sa de pionierat.

³ *The life of Hon. William F. Cody, known as Buffalo Bill, the famous hunter, scout and guide. An autobiography*, Frank E. Bliss, Hartford, 1879.

semnat un contract înrobitor prin care trebuia să facă turnee cu acel circ, alături de niște comedianți specializați în cu totul alt stil de spectacol decât al său. Rămăsese îndatorat și unei firme de arte grafice unde comandase materiale promoționale fără a le putea acoperi costurile. Din aceste cauze, întregul patrimoniu al firmei sale este scos la licitație la finele verii acelui an: marele cort, gradenele, vagoanele și camioanele cu care erau transportate, recuzita, animalele din menajerie, costumele etc. Niște prieteni devotați licitează și îl cumpără pe Isham, frumosul cal alb, excelent dresat, preferatul cercetașului și „actor” principal în program, spre a i-l returna.

Caracter tare, Cody nu a fost descurajat, deși pierduse totul: a decis să se consacre cinematografului și a fondat propria sa casă de film, „The Col. W.F. Cody (Buffalo Bill) Historical Pictures Company”. Și-a propus să prezinte pe peliculă cele mai importante lupte cu indienii la care a participat: Summit Springs, Warbonnet Creek și Wounded Knee (pe cea dintâi o înscenase de multe ori în spectacolul său, fiind punctul forte al reprezentației). A obținut acordul guvernului de a folosi indienii din Agenția Pine Ridge, în Dakota de Sud, și soldații Regimentului 12 Cavalerie, staționat la Fort Robinson care, deși nu fuseseră implicați în războaiele cu indienii și nu aveau experiență de luptă în acest sens, se aflau cel mai aproape de acea rezervație. Susținut financiar tot de Tammen, cel care-i distrusese cariera de actor și director de teatru, Cody obține colaborarea Casei Essanay care-i pune la dispoziție regizorul, aparatura, operatorii și costumele. Prin relațiile ce le avea cu militarii, el reușește să-l aibă drept consultant de specialitate pe însuși generalul Nelson A. Miles, care comandase trupele la Wounded Knee în decembrie 1890. Acesta, neobișnuit cu licențele cinematografice, insistă ca pe front să se afle 11 000 de soldați, așa cum avusese el cu 23 de ani mai înainte, deși echipa de filmare dispunea doar de 3 companii. Pentru a-l mulțumi pe exigentul comandant, regizorul a recurs la un șiretlic: a pus soldații de al căror concurs beneficia să treacă de nenumărate ori printre două coline spre a da senzația că sunt mult mai mulți decât în realitate. În acest timp cameramanul învârtia în gol manivela aparatului, simulând că înregistrează scurgerea trupelor prin fața obiectivului. Astfel s-a făcut serioasă economie de peliculă.

Chiar înaintea începerii turnării, a sosit într-o vizită americană un oaspe cu sânge albastru, prințul Albert de Monaco, atras de perspectiva unei vânători în preerie pentru care Cody trebuia să-i fie călăuză și tovarăș. Prezența prințului – vlăstar dintr-o familie domnitoare a Lumii Vechi – era un mare eveniment pentru democratica Americă, așa cum avea să fie, peste 13 ani, vizita Reginei Maria din 1926. Un cameraman de la Essanay avea să surpindă pe peliculă momente ale acelei excursii princiare.

După aceea, Cody s-a întors la echipa sa de filmare. Pelicula în pegătire era una dintre primele care urmau să fie turnate aproape exclusiv în exterior. Cu doi ani înainte ca D.W. Griffith să folosească un traveling primitiv, așezând camera pe platforma unui camion spre a filma caii în galop, Theodore Wharton, regizorul filmului despre războaiele indiene, a montat aparatul de filmat pe un car de la o fermă locală ce era tras cu frânghii.

Ajuns în rezervație, Cody a fost foarte călduros primit de indienii ce-l cunoșteau ca un patron generos și uman. Spre a-i distra, cercetașul devenit cineast a adus niște călușei de iarmaroc care i-au entuziasmat pe băștinași cu rotirea lor. Deși era foarte frig, femeile indiene au ridicat multe corturi ce, în final, trebuiau incendiate conform scenariului care urmărea, cu strictețe, faptele istorice. Soldații de la Fort Robinson au primit vechiul model de uniformă, purtat în 1890, și armamentul aferent epocii spre a corespunde realității. A fost dificil a-i face pe neprofesioniști – indieni și soldați deopotrivă – să se poarte firsc și să simuleze lupta, mai ales că băștinașii nu aveau să participe la reînscenarea unei confruntări unde fuseseră înfrânți și măcelăriți. Neobișnuiți cu arta filmului și cu jocul în fața camerei, unii chiar se temeau ca nu cumva acest scenariu să fie doar un pretext de a-i aduce laolaltă spre a-i masacra cu adevărat. Se zvonise că niște tineri războinici care nu trecuseră prin botezul focului intenționau să-și răzbune părinții și bunicii folosind în timpul simulării luptei gloanțe adevărate în locul celor oarbe. Cody a convocat un sfat al bătrânilor și lucrurile s-au aplanat – deși unii istorici de film presupun că acest zvon a fost lansat chiar de Cody spre a-și asigura capitalul promoțional (p. 87). Totuși, regizorul a dispus învelirea tomahawk-urilor și măciucilor în molton și alte materiale textile pentru a amortiza eventualele lovituri ale unor luptători prea înfierbântați (p. 84). Unul dintre localnici, Horn Cloud, care la vremea conflictului era prea tânăr pentru a lua parte ca războinic, dar își pierduse rudele cu acea ocazie, dorea să interpreteze rolul unei căpetenii. Fiind refuzat, a încercat să oprească filmările sub cuvânt că reînscenarea ar tulbura spiritele celor morți în acea confruntare. Dar cineastii au apelat la bătrânii comunității care l-au blamat pentru fatuitate pe veleitarul lor consătean și și-au dat acordul ca filmările să nu sufere amânare. Turnarea a început pe 11 octombrie 1913.

Autoarea prezintă cauzele care au determinat încheștarea și felul cum a decurs aceasta comparat cu felul în care a fost filmată (p. 88–91). O mare mulțime se strânsese pentru a asista la reînscenare. Figuranții nu s-au comportat totdeauna cum ar fi dorit regizorul, mulți dintre cei care trebuiau să simuleze moartea continuau să se miște pe locul unde căzuseră și să ia poziții comode pentru a privi cum decurgea lupta, la fel ca soldații români din 1912 ce întrupau combatanții răniți în luptele cu turcii din *Independența României*. Indienii selectați a participa la scena de bătălie se îmbrăcaseră în costumele lor de sărbătoare, purtau mai toți coroane de pene (ceea ce era rezervat doar căpeteniilor) și își aduseseră propriii cai, pictați și decorați ca pentru o paradă, deși, în realitate, fuseseră luați prin surprindere de trupe, fără a putea să se pregătească de înfruntarea inamicului ca în vechime, când se pictau cu nuanțele protectoare, dictate de Marele Spirit într-o viziune, și-și luau armele descântate de vreun vraci pentru a le asigura victoria.

Inflexibilul general Miles dorea ca filmările să fie făcute exact în aceleași locuri unde se desfășurase lupta, adică peste groapa comună unde fuseseră înhumate cadavrele înghețate ale indienilor și într-un defileu greu accesibil, aflat la distanță destul de mare de agenție. Cody s-a opus, deteriorând astfel relația prietenească pe care o avusese cu Miles. Reacția sa era legitimă, cu atât mai mult cu cât băștinașii ar fi fost profund ofenșați dacă s-ar fi călcat peste țărâna unde odihneau ai lor. Urmărirea fugarilor în defileul accidentat a fost turnată în altă locație, mai apropiată dar asemănătoare ca relief, iar filmarea a fost foarte reușită, mai ales că s-a stârnit un viscol la fel ca în 1890.

Turnarea s-a terminat cu succes și toată lumea a fost mulțumită: indienii care făcuseră figurație au primit câte 1,50 dolari pe zi precum și nutrețul necesar cailor cu care veniseră. Cei care avuseseră roluri mai importante și care învățaseră meseria de actor în trupa lui Cody, dar nu fuseseră plătiți pentru anteriorul sezon – 53 la număr – au fost remunerați cu 1 313 dolari. Regizorul Theodore Wharton, a cărui comportare prietenoasă și îndatoritoare fusese mult prețuită de bătrânii comunității, a fost făcut căpetenie onorifică în tribul Sioux sub numele de Wambli Wicasa (Eagle Man = Omul vultur) (p. 96).

Fuseseră folosiți 9 150 m de peliculă. După o muncă de două luni, Wharton a obținut un film de 305 m care curpinea 16 000 de fotograme. Dar, dezamăgit de condițiile de lucru – fiindcă la Essanay, din economie, nu i se permitea să întrebuițeze copii pozitive, montajul executându-se doar pe negativ –, regizorul părăsește compania. Chiar dacă era nerăbdător să lanseze filmul pe piață în speranța unui bun câștig care să-i rezolve problemele financiare, Cody nu era prea mulțumit de dimensiunea peliculei, așa că, pe 10 ianuarie 1914, a mers la Fort Sill, în Oklahoma, pentru a mai adăuga câteva scene în care să fie reflectată adaptarea băștinașilor la condițiile de viață moderne (practicarea agriculturii, urmarea cursurilor școlare de tineri, locuirea în case de zidărie). Dar nu l-a lăsat inima să nu însceneze și un episod dramatic din 1869, drag lui: încercarea de eliberare, la Summit Springs, a două femei albe capturate de „pieile roșii”, în care el deținea rolul principal de salvator providențial. Scenarist pentru acest segment a fost Johnny Baker, fiul adoptiv al cercetașului, el însuși țințaș de elită, dar și manager al defunctului spectacol de mare succes.

În mijlocul lunii ianuarie 1914, în saloanele de la First National Bank din Chicago a fost organizată o vizionare privată pentru consultanții militari și pentru finanțatorii peliculei. Filmul urma să fie însoțit de un fond muzical despre care un cronicar spunea că se auzeau sunetele de goarnă din timpul șarjei de cavalerie, erau interpretate melodii la modă și cântece indiene; dar acestea nu au fost înregistrate, așa că nu s-au păstrat. Asistența a fost profund impresionată, mai ales că acolo se aflau câțiva dintre ofițerii ce participaseră la lupte și putuseră vedea, pe ecran, propria lor aventură, tratată absolut veridic, fără edulcorări și fără omisiuni. Generalul de brigadă Hall, veteran al campaniei din 1876, i-a spus, emoționat, lui Cody: „Bill, nu am crezut că se poate face... nu am crezut că e posibil să fie reprodus prin ce am trecut noi acolo până ce nu am văzut aceste imagini” (p. 107). Totuși, consilierul principal, generalul Miles, a fost total indignat de felul cum a fost prezentată armata, de faptul că filmările s-au făcut în octombrie și nu în decembrie, ca în realitate – fapt ce evidenția imposibilitatea sa de a înțelege arta filmului – și de faptul că erou principal era Cody și nu istoria autentică a războaielor cu indienii. În consecință, a trimis o scrisoare de protest la Casa Essanay și a cerut să fie eliminate toate secvențele în care apărea el și numele său de pe generic (p. 108). Apoi, bravul militar s-a plâns unui subaltern, Frank Baldwin, și el veteran al campaniilor indiene ce ajunsese la gradul de general, spunând: „Această înșelătorie și gravă jignire adusă armatei nu trebuie să fie încurajată și permisă. Cody a prezentat totdeauna soldații și civilii în plan secundar și insignifiant față de Cow Boy” (p. 108). Aflând de nemulțumirea generalului, cercetașul i-a scris aceluiași Baldwin, acceptând toate obiecțiile făcute și promițând că va modifica textele și scenele dezaprobat de consultantul științific, ceea ce a și făcut, în pofida insatisfacției ce i-o producea aceasta. După care a plecat la ferma sa din Wyoming pentru a pregăti o

conferință ce dorea să însoțească proiecțiile, deoarece își dădea seama că publicul nu era obișnuit cu un lung-metraj de asemenea anvergură și simțea nevoia să dea explicațiile necesare pentru a-l face înțeles de aceia care nu aveau idei de epopeea cuceririi Vestului.

Pe 26 februarie 1914, exact ziua sa de naștere, când împlinea 68 de ani, a organizat un matineu privat la Washington, la clubul Ministerului de Interne. A urmat premiera la Teatrul Columbia din capitala federală, pe 27 februarie, unde a fost invitat președintele Woodrow Wilson (care nu a putut participa), mai mulți miniștri din cabinetul său și o mulțime de senatori. De la titlul inițial *The Indian Wars* (Războaiele indiene), poate prea general și neexplicit, filmul a rulat sub numele de *The Last Indian Battles, or From the Warpath to the Peace Pipe* (Ultimele bătălii indiene sau De pe calea războiului la pipa păcii). Prezentarea a avut un succes răsunător, iar ziarele i-au consacrat cronici entuziaste, fapt ce l-a flatat pe vârstnicul cercetaș împovărat de datorii.

Devotat fiu al Vestului, Cody a planificat lansarea filmului mai întâi în Vest, la Denver, unde, la Tabor Opera House, au fost date câte două reprezentații pe zi timp de o săptămână, ceea ce era o perioadă foarte lungă într-o vreme când filme de o singură bobină se schimbau la interval foarte scurt. Rularea dura două ore și jumătate, iar în pauza necesară schimbării bobinelor, pe scenă apărea însuși eroul, îmbrăcat în haină de piele cu franjuri și călare pe bidiviul său preferat, Isham, făcând sala să izbucnească în urale și aplauze frenetice. Publicul era entuziasmat, dar au existat și critici, precum o militantă pe tărâm social, Jane Addams, care a argumentat că filmul nu era indicat a fi văzut de copii, care ar putea fi tentați să se joace de-a indienii și soldații și să se rănească, așa cum un grup de băieți, imitând atacul diligenței, au urmărit un lăptar și căruța sa cu bidoane pe care au răsturnat-o, accidentându-l pe nefericitul comerciant ambulant (p. 115). În Omaha, Nebraska, s-au ridicat mai multe voci spre a critica vestimentația elegantă a indienilor care, în realitate, în decembrie 1890, erau flămânzi și rebegiți de frig și numai la a se găti nu se putuseră gândi atunci când au fost atacați de trupe mult mai numeroase decât ei (p. 123).

Compania Essanay a decis să facă o versiune mai scurtă, ușor suportabilă de public, și a redus pelicula cu 30 de minute. Ea a rulat sub diverse titluri, pe lângă cel deja consacrat: *Indian War Pictures*, *Last Indian Battles*, *Buffalo Bill's War Pictures*, *Indian Wars Refought by the U.S. Army*, *The Wars for Civilization in America* sau *Buffalo Bill's Historical Pictures of Indian Battles Refought* (p. 126). În toamna lui 1914, filmul a fost prezentat, doar pentru o zi, în Cody, Wyoming, orașul fondat de cercetaș, unde își avea locuința și mai multe proprietăți, inclusiv localul cel mai elegant și mai celebru, Irma Saloon. Turneul pe Coasta de Est a fost întreprins, cu succes, în toamna și iarna 1915–1916. Tovarășul și asistentul lui Cody, Johnny Baker, considera că filmul era la fel de popular și de celebru ca spectacolul ce-l dăduseră, până nu demult, în spațiu deschis, în fața a mii de oameni (p. 127).

După lunile de premieră în diferite state și orașe, interesul a început să scadă. Pelicula era mai mult documentară și istorică decât un western în înțelesul propriu al termenului. Iar marele public lipsit de cultură prefera un western fantezist decât un documentar „serios” cu tentă didactică. Erau mai agreați eroii de western Broncho Billy, Tom Mix și William S. Hart decât militarii aspri și poveștile adevărate, rupte din viață. Din acest motiv, ca și din cauza lungimii sale excesive – variind între 5 și 8 bobine ce aveau o durată de o oră și un sfert până la două ore și jumătate –, administratorii de cinematografe au încetat să-l mai difuzeze. O altă cauză a opțiunii pentru filme scurte de 2 bobine era incomoditatea scaunelor și atmosfera greu respirabilă din sălile de proiecție (p. 132–134). Între timp, izbucnise și Marele Război, iar spectatorii erau mai interesați de noul conflict armat și de aventuri pe front, cu avioane și submarine, decât de reconstituiri ale unor bătălii desfășurate cu peste 25 de ani în urmă.

William Frederick Cody a murit pe 10 ianuarie 1917 fără a se putea bucura de succesul financiar pe care sperase să îl obțină cu acest film. La nici o lună de la dispariția sa, compania cinematografică al cărei nume îl dăduse lansează o nouă peliculă, intitulată *Viața lui Buffalo Bill*, nume schimbat curând în *Aventurile lui Buffalo Bill* spre a nu intra în conflict cu Powers-Craft care aveau exclusivitatea primului titlu. În 70 de minute – perioada ideală de rulare – era prezentată cariera cercetașului, reconstituită din secvențe nefolosite, precum vizita și vânatoarea prințului Albert de Monaco, ori din unele extrase din *Războaiele Indiene*, rearanjate (p. 140).

Spre finalul lucrării sale, Sandra K. Sagala atinge problema tristă a dispariției filmului lui Cody. Făcând intense cercetări, a ajuns la concluzia că acesta este definitiv pierdut. În 1960, Hiram S. Cody, un nepot al eroului, a contactat Peerless Film Processing Company pentru a-i face un pozitiv după negativul existent, iar acesta să fie păstrat în condiții proprii de conservare, în beciurile ignifugate și cu aer condiționat

ale firmei. În anul 2009, când firma a fost căutată de cercetătoare, aceasta nu a mai putut fi depistată (p. 149). La Buffalo Bill Historical Center există doar versiunea din 1912 a *Vieții lui Buffalo Bill* și numai 3 minute din filmul *Războaiele Indiene*, în stare foarte proastă, zgâriat, rupt și fragmentar. Autoarea se lamentează, pe bună dreptate: „La aproape o sută de ani de la moartea sa este imposibil să ghicești dacă va mai fi vreodată un film care să revele legenda lui Buffalo Bill” (p. 150).

Totuși, personalitatea sa de proporții monumentale a generat, după dispariție, un număr însemnat de filme, mai bune sau mai proaste, retorice sau realiste, comice, muzicale sau dramatice, avându-l ca erou principal ori chiar titular, interpretat de Roy Rogers, Moroni Olsen, James Ellison, Joel McCrea, Paul Newman, iar în Europa de Joe Hamman și Michel Piccoli etc.

Volumul se încheie cu o utilă listă a filmelor pentru marele ecran sau pentru televiziune în care apare Buffalo Bill și unde sunt identificați toți actorii care l-au întrupat. Urmează o amplă bibliografie și un indice de nume. Cartea este ilustrată alb-negru cu imagini din filme și cu afișe de spectacol.

Aventurier în cel mai deplin înțeles al cuvântului, Buffalo Bill s-a aventurat și în dificila artă a filmului care, în acea vreme, se afla doar în fașă. Dorința sa de a nu fi uitat, de a-și asigura, peste veacuri, perpetuarea figurii și moștenirea de erou civilizator, neînfricat și nobil, admirabil călăreț și țințaș, galopând pe armăsarul său alb prin preeriile nesfârșite, sărind în ajutorul celor aflați la ananghie, purtându-se omenos cu inamicul înfrânt, s-a împlinit: chipul său distins și cavaleresc a fost păstrat pe peliculă, în original, sau interpretat de mulți alți urmași întru glorificarea epopeii Marelui Vest american.

ADRIAN-SILVAN IONESCU

