EXPRESII CULTURALE TRADIȚIONALE ÎN SPECTACOLUL TEATRAL: SENS ȘI VALOARE

Ana GHILAȘ

Institutul Patrimoniului Cultural

<https://doi.org/10.52603/9789975333788.02>

Traditional cultural expressions in theatrical performance: meaning and value

The object of the investigation is the relation between theatrical discourse and traditional cultural expressions. The main objective of the research is to highlight the way traditional art was made use of by directors at different historical stages and the artistic, cognitive, educational meanings and valences of some forms of traditional cultural expressions in the structure of theatrical discourse. Resorting to the comparative-historical method, through the analyzes of the performances, we demonstrate the poly-semanticism of the dramatic action and the variety of artistic functions of the traditional Romanian song, of the nuptial ceremony "Iertarea miresei" / *Forgiveness of the bride*", of the rite of passage "Moșii/Forefathers" in the spectacular universe created by directors in different theaters. These traditional forms promote and affirm identity marks – of the ethnic group and of the creative individuality (playwright, director, set designer, actor), but also the intercultural character of some shows.

Keywords: theatrical discourse, identity, traditional art forms, rites of passage

Pornind de la sintagma propusă de Organizația Mondială a Proprietății Intellectuale conform căreia expresiile culturale tradiționale presupun orice formă de expresie artistică și literară în care sunt încorporate cultura și cunoașterea tradițională, ne vom referi la sincretismul artelor – spectacolul teatral și tradițiile populare românești – pentru a demonstra modalitățile de promovare și de afirmare a unor mărci identitare ale etnosului și ale individualității creatoare (dramaturg, regizor, scenograf, actor), dar și aspecte interculturale. În demersul nostru vom avea drept obiectiv semnificațiile și valențele artistice, cognitive, educative ale unor forme ale expresiilor culturale tradiționale în structura discursului teatral, evidențiind relația contextualitate (istorică, estetică, ideologică) – sens și valoare a spectacolului. În acest sens, am apelat la metoda comparativ-istorică, la interdisciplinaritate, obiectul investigației constituindu-l spectacole montate la Teatrul Național „Mihai Eminescu” și la Teatrul „Luceafărul” din Chișinău, la teatre dramatice din Moscova și la Teatrul Național „Marin Sorescu” din Craiova.

Mai întâi, se impune o paranteză în ce privește relația tradiție culturală – teatru profesional în spațiul basarabean, datorită faptului că lucrările acestui simpozion sunt dedicate etnologului, folcloristului Petre V. Ștefănuță, dar și pentru a înțelege mai bine de ce și cum au fost valorificate tradițiile populare în diferite perioade ale dezvoltării societății și a teatrului național. Printre înaintașii noștri, care au contribuit la culegerea, cercetarea, publicarea materialelor ce țin de teatrul folcloric ca element identitar românesc, dar și la formarea teatrului național la Chișinău în perioada interbelică, au fost Petre V. Ștefănuță, Sergiu Victor Cujbă, Ștefan Ciobanu și mulți alții. Din monografiile etnografice realizate de expedițiile Institutului Social Român din Basarabia în perioada interbelică s-au păstrat date privind teatrul folcloric în Valea Nistrului de Jos: Căluțul (în satul

Corcmaz), Malanca (în satele Chițcani, Copanca, Corcmaz), teatrul religios Iro-zii (în satul Purcari), fiind descrise în mod detaliat modul de pregătire, scenariul acestor spectacole populare (Ștefănuță 1991: 149-153). În perioada țarismului însă exista și neglijarea unor asemenea manifestări, din motivul necunoașterii limbii băștinașilor de către preoți sau de alți demnitari (Ștefănuță 1991: 142-145). De aceea, după Marea Unire, spectacole folclorice, de tradiții și obiceiuri la Craciun și Anul Nou, au fost organizate la Chișinău, cu locuitori ai satului Palanca, în colaborare cu Conservatorul Unirea, în anul 1937, pe străzile orașului, pentru a reînvia spiritul național și a pune în circulație formele artistice tradiționale. Acestea au fost începuturile revenirii la matricea stilistică națională, or, până la 1918, în Basarabia nu exista teatru profesionist în limba română și nici tradițiile nu prea erau promovate. Primul teatru de limbă română la Chișinău a fost înființat după Unire, în anul 1920, numit mai întâi Teatrul Popular, apoi Teatrul Național (Cemortan 2000).

De aceea și în primii ani postbelici (1945–1955), în noile condiții social-politice, în spectacolele teatrului profesionist basarabean elementele folclorice erau utilizate pentru exprimarea specificului național, în special muzica și coregrafia (Coroliov: 19-20; 23-24; 30). Totuși, așa cum temele spectacolelor erau, în principiu, de factură social-ideologică, asemenea elemente tradiționale aveau mai mult funcție cognitivă și chiar de divertisment, transformându-se uneori în spectacole muzicale.

Generația anilor 1960 a fost cea care a demonstrat specificul și spiritul identității etnice, a făcut legătura cu tradiția, dar și cu arta din perioada interbelică, realizând „întoarcerea la izvoare” în toate formele și genurile artistice, ca, de altfel, și în demersul științific. În această perioadă, când în țările din Europa de Vest se făceau cercetări ample privind folclorul și folcloristica, în spațiul ex-sovietic mai puțin se promova asemenea investigații. Oamenii de creație însă au apelat la expresiile culturale tradiționale, respectiv la procedee artistice specifice, la viziunea populară asupra lumii, la limbajul aforistic și viu, îmbinându-le în structuri artistice contemporane, așa cum s-a manifestat în textul dramaturgic și în discursul teatral.

Astfel, „întoarcerea la izvoare” s-a manifestat în arta din Republica Moldova prin diversificare tematică și a formelor artistice, prin accentuarea subiectivității umane, dar și prin conștientizarea apartenenței (autorului și receptorului) unei spiritualități etnice și religioase. Cu toate acestea, textele dramaturgice scrise de autorii autohtoni erau montate mai rar pe scenele teatrelor din Moldova, regizorii apelând mai mult la clasică universală, iar uneori chiar nu aveau curajul să monteze lucrări cu un suflu nou, cum erau la acea vreme „Casa mare”, „Doina” de Ion Druță (Cemortan 2008: 356-373), „Radu Ștefan, Întâiul și Ultimul” de Aureliu Busuioc ș.a.

În perioada anilor 1960–1970, expresii artistice tradiționale în dramaturgie se manifestă la nivel de intertextualitate și intermedialitate, iar în discursul teatral acestea contribuie la crearea atmosferei din acțiunea dramatică, la realizarea mizanscenelor, bineînțeles, în corelație cu alte aspecte ale sincretismului formei

spectaculare: muzică, coregrafie, ecleraj, jocul actorilor etc. Astfel, în spectacolul Teatrului Muzical-Dramatic de Stat „A. S. Pușkin”, intitulat „Două vieți și a treia” de Teodosie Vidrașcu, în regia lui Valeriu Cupcea, a răsunat cântecul tradițional „Sara când răsare luna”, cu implicații de creare a atmosferei, de sugerare a stărilor personajelor, de creare a dramatismului situației din acțiune. Latura emoțională a spectacolului era susținută atât de jocul, de individualitatea actorilor cât și de lirismul cântecului tradițional, interpretat în varianta scenică de Vladimir Cocoș, iar în cea radiofonică și de cor, în mod diferit la nivel ritmic în anumite momente ale acțiunii dramatice. În așa fel, cântecul tradițional a constituit, de fapt, laitmotivul spectacolului, semnificațiile lui contribuind la lirizarea și psihologizarea discursului teatral, a dramatismului acțiunii, la accentuarea lumii interioare a omului.

La realizarea spectacolelor „Casa mare”, „Păsările tinereții noastre” asistăm la viziuni regizorale diferite, așa cum dramaturgul Ion Druță îmbină specificul etnic, folcloric cu modernitatea în crearea personajelor, a atmosferei și prin modul de expresie artistică a ceea ce Lucian Blaga numea „stări de nuanță”, exprimate și cântate de popor cel mai des: dorul, jalea, urâtul (Blaga 1994: 9). Asemenea „stări de nuanță”, dar și psihologismul, arhetipalul sunt realizate prin lirism, imagini la hotar dintre real și ireal, mitic – în didascalii ca descrieri și narațiuni, iar în textul dramaturgic dialogul – ca acțiune, scenă sau pre-mizanscenă. De aici și viziuni regizorale diferite. Melodia dansului Perinița, doina ca stare de suflet a omului, ceremonialul nunții, cu lertarea miresei ș.a. sunt doar câteva aspecte tradiționale ce constituie scene din spectacolele acestui autor, montate la Teatrul Academic Dramatic din Chișinău, la Teatrul „Luceafărul”, la Teatrul Mic, Teatrul „V.Maiakovski” din Moscova ș.a. în anii 1960–1980.

Funcții psihologice și de structurare a discursului comportă muzica dansului Perinița în drama „Casa mare”. Cele patru viori și Perinița susțin fiorul liric, meditativ-nostalgic al dramei, contribuind la înțelegerea mesajului ei, amplificat și de semnificația biblică a cifrei patru ca număr sacru și ca simbol al armoniei, cifra mai simbolizând și „principiul feminin” (Evseev 1994: 31), „terestrul, totalitatea celor create și a celor revelate; totalitatea celor trecătoare” (Chevalier, Gheerbrant 1995: 28-29). Astfel încât toate sau aproape toate aceste semnificații le atestăm direct ori în subsidiar în dramă ca text dramaturgic și în realizarea ei scenică.

Referindu-ne la originile Periniței ca pre-text muzical tradițional, constatăm multiple semnificații ale acestei specii folclorice, care, direct sau indirect, se repercutează asupra structurii interne a textului druțian și, evident, asupra mesajului artistic al dramei. La începuturi fiind „un dans al sărutului în noaptea de Revelion”, perioadă ce exprimă „starea de îmbătrânire, de degradare și moarte a timpului calendaristic, urmată de nașterea Anului Nou”, Perinița (de la numele perniței care se așeza în mijlocul horei și pe care îngenuncheau partenerii pentru a se săruta), „a migrat spre petrecerile mai deosebite din ciclul vieții (nunta, cumetria) și din ciclul calendaristic” (Ghinoiu 1997: 150). Astfel că valențele acestui dans și ale melodiei într-un discurs artistic se amplifică în funcție de

concepția estetică și de talentul individualității creatoare respective. În drama „Casa mare” a lui Ion Druță, melodia Periniței răsună în momente cruciale din viața personajului principal Vasiluța și în anotimpuri diferite: primăvara, când se îndrăgostește („Undeva aproape se aud patru viori cântând perinița. Vasiluța stă nemișcată în mijlocul casei, ascultând-o. E melodia care o tulbură, melodia care o rănește adânc, dar e și cântecul ce îi dă viață ”); vara, când e fericită (însă o fericire amăruie): „Vasiluța (...) mai ascultă durerea și nebunia celor patru viori. De odată în pragul casei apare Păvălache – cu capul gol, într-o cămașă albă. Îi tot așa cum apăruse el aici cu un an în urmă...”; toamna, când înțelege și se convinge pe sine că fiecare om are umbra lui și datoria lui pe pământ: „Vasiluța: Ce pot să-ți dau eu, păcatele mele, ca să mă ții minte multă vreme? Am să-ți las , iată, ziua asta de toamnă, și acele patru viori, și perinița lor, fără început, fără sfârșit, dar totuși frumoasă. (...) Drum bun, Păvălaș...(Stă în prag, petrecându-l. Perinița începe a se stinge...)” (Druță 1990: 62).

Perinița se manifestă în acest prim text dramatic druțian ca o permanență a existenței omului, ea transmite nu doar ideea de specific național și anumite valori etno-etice, ci și stări psihologice, în special de natură elegiacă, ce imprimă acțiunii un colorit meditativ-melancolic. În spectacolul montat la Teatrul Armatei (ȚTSA), la Moscova, în anul 1960, de către regizorul Boris Lvov-Anohin, rolul Vasiluței a fost interpretat de cunoscuta actriță Liubovi Dobrjanskaia. Majoritatea criticilor de teatru au evidențiat forma ei specifică de interpretare artistică – plastica mâinilor în transmiterea stărilor, a atmosferei. Despre acest rol actrița scria: „În orice mișcare sufletească a Vasiluței este o grație uimitoare, tact, o rară delicatețe omenească și înțelepciune. Iată de ce mult timp am învățat „să joc” Perinița doar cu palmele, de parcă aș contura doar, amintindu-mi acest dans, pasiunea și tinerețea, nepermițându-mi să-l dansez în toată amploarea... Iată de ce am început să vorbesc încet în acest rol și-mi interziceam să plâng în cele mai dramatice scene”, fapt ce i-a permis să asculte „cu mare încordare lumea interioară a Vasiluței” (Druțiana teatrală 2008: 67).

Pledoaraia pentru specificul național ca stare, ca viziune, dar și pentru afirmarea omului ca individualitate, nu doar ca tip sau ca o parte a colectivității, sunt susținute artistic în drama „Păsările tinterții noastre” de melodii de joc tradițional (sârba, hora), de cântece din ceremonialul nupțial – lertarea miresei), dar și de cântecul de autor pe motive folclorice – „Balada” lui Ciprian Porumbescu sau, în spectacolul regizorilor Ion Ungureanu și Boris Ravenskih, de Balada pentru vioară și orchestră a compozitorului Eugen Doga, în special în spectacolele puse în scenă în Moscova, la Teatrul Mic din Moscova, în viziunea scenografică cu semnificații etnice a pictoriței Valentina Rusu Ciobanu. La Chișinău. La Teatrul „Luceafărul”, drama a fost montată în viziunea regizorala a lui Ion Sandri Șcurea, scena lertării miresei fiind una esențială, cu diverse semnificații: pentru spectatorii din teatrele din Moscova, Riga ș.a. – cunoașterea unei lumi etnice noi, cu tradițiile, obiceiurile, cu natura și sufletul ei, pentru spectatorii din Moldova era o gură de aer proaspăt, cu tradițiile cunoscute de majoritatea spectatorilor, dar re-văzute pe scena teatrului. În

ambele spectacole, montate la Moscova și la Chișinău, un loc important revine spectacolului nunții tradiționale, accentuându-se semnificațiile ritualului lertarea miresei, cu cântecul ceremonial al miresei, care în acest context „are funcții asemănătoare bocetului” (Badrajan 2002: 30-31; Img.1; img. 2)

Un alt element identitar românesc, valorificat artistic de Ion Druță, respectiv de regizori, este melodia doinei, ca expresie a spiritualității etnice. Regizorul Ion Sandri Șcurea și scenograful Ion Puiu, pe muzica lui Vasile Goia au montat spectacolul „Doina”, interzis în Moldova, la Teatrul Național din Letonia (Riga), în 1977, spectacol pus în scenă și la Moscova, la Teatrul Dramatic „V. Maiakovski”, ulterior, în 1987, la Teatrul Academic Moldovenesc Dramatic.

În imaginarul artistic druțian, doina contribuie la evidențierea stărilor protagonistului, căci ea apare și în ipostaza melodică, și în cea de personaj concret – o fată, care apare din reveriile și din dorințele lui Tudor Mocanu. În asemenea momente rare, starea personajului relevă atât legătura lui cu Eu-l și cu realitățile sociale, conștientizarea dedublării sale, pe fundalul melodiei doinei și, totodată, Doina ca personaj care vorbește, ascultă destăinuirile, impune parcă, ale lui Tudor Mocanu. În așa fel, sunt sintetizate în imaginea melodiei tradiționale aspecte ce formează identitatea personajului: cântecul tradițional, abia vizibil aspectul religios, negat încă, Eu-l și întoarcerea refulatului din adâncurile arhetipale ale inconștientului colectiv. Toate împreună contribuie la reliefarea măștii omului social și al individualității sale, la conștientizarea, prin examenul de conștiință în fața doinei ca personaj arhetipal, în urmă căruia ajunge, cu greu să facă deosebire dintre persona-masca și umbra, dintre individul social și cel psihologic, individualitatea sa.

În discursul teatral al regizorului Silviu Purcărete este valorificat cultul morților care, în tradiția românească, se bazează pe nemuirea sufletului. Ne referim la obiceiul numit Moșii, priveghiul – un aspect al petrecerii morților în lumea de dincolo, de sorginte geto-dacică, cu cântece, jocuri, ironii, farse. După Romulus Vulcănescu, obiceiul mai este numit Gogiul sau Uncheșii, care sunt tineri cu măști comic-groțesti, ce simbolizează sufletele strămoșilor veniți să călăuzească sufletul celui mort spre lumină. Alteori sunt și femei mascate care bocesc incantatoriu la priveghi. Conduși de un vătaf, acești Moși sau Uncheși, ies în curtea casei și formează un cerc în jurul focului, ținându-se de mâini „ca într-o horă împietrită”. După o perioadă de tăcere, vătaful dă un semn și Moșii încep să se miște ușor, ritualic și intonează în tonalitate joasă sau cu izbucniri de strigăte un text:

Omule-pomule/ Nu te milui/ Nu te jelui/, Bucură-te, Bucură/
Că rădăcina ta/ Murind în pământ/ Aprins în cer/ Și lutul tău/ S-a încurat/
De unde-a venit/ În vis liniștit./ Bucurați-vă, bucurați/ Și voi ceilalți/
Oamenilor-pomilor,/ Femei și bărbați,/ Beți și mâncați/ Cântați și jucați,/
Că X n-a răpus,/ E numai dus,/ E numai întors/ În lumea ce-o fost...” (Vulcănescu 1985: 192).

Manifestarea se termină cu Ucheșii care bat în același ritm ritualic cu toiegele în poarta casei, în masa plină ce fusese așezată în curte, bat și în sicriu.

Spectacolul exprimă cultul strămoșilor ce vin să ghideze sufletul celui mort și să îmbărbăteze pe cei rămași în viață.

Regizorul Silviu Purcărete, în drama „Phaedra”, montată la teatrul Național „Marin Sorescu” din Craiova (premiera – la Viena, la Wiener Fesrwochen, la 8 iunie 1993 și la Craiova, 2 iulie 1993), a adaptat textul după „Hippolyt” de Euripide și „Phaedra” de Seneca, realizând o versiune transculturală, el conservă nucleul antic, greco-roman, dar îi adaugă și câteva elemente din cultura noastră populară. Aici Moșii au rol de cor, în spectacol existând și corul femeilor, al Doicelor, ambele coruri fiind voci ale protagoniștilor sau ale cetății.

Personajul central este totuși Corul în acest spectacol. Format din nouăsprezece persoane, moșnegi îmbrăcați în paltoane negre, cu pălării înfundate sumbru pe cap, până la sprâncene, cu bastoane imense, mai înalte decât propriile staturi, și asemănătoare cârjei puterilor supreme, cu mânere din metal (scenografia aparține Ștefaniei Genean). Acest grup este prezent permanent pe scenă, exprimând ironie, prezentat ca un personaj colectiv monstruos-stângaci-iscoditor, străbate scena, în formație compactă sau răsfirat, supraveghează acțiunea. Ritmul spectacolului este creat și de pașii greoi ai acestui Cor, de oftaturile lui sau de comentariile morale pe ton patetic, dar și cinic, adesea șuierate în mod muștrător (Vlad-Popa 1995: 39-40).

În secvența din final, Moșii formează un cerc în jurul însoțitorilor lui Hippolyt și încing o sârbă în sunetul țambalelor, iar după ce-și vor lepăda paltoanele și pălăriile dezvelind busturi de femei, „semnalând prin subtext că, de cele mai multe ori, lucrurile nu sunt cee ace par a fi”, iar regizorul Silviu Purcărete ne convinge că „orice spectacol e o reducere, o limitare a misterului unui text prin alte mijloace” (Cîntec 2013: 14).

În concluzii menționăm că forme ale expresiilor artistice tradiționale sunt valorificate în spectacolul teatral în mod diferit, în funcție de contextul social, ideologic, estetic și de talentul și viziunea artistică a personalității creatoare – dramaturg, regizor, scenograf, actor etc. Semnificațiile unei asemenea valorificări sunt multiple, de la valențe cognitive pentru unii spectatori la cele estetice, în consens cu imperativele, respectiv cu formele artistice ale timpului. De aici și importanța investigării inter- și transdisciplinare, a celei intermediare, întru relevarea diverselor semnificații și valori ale patrimoniului național și universal.

Bibliografie

Badrajan S. Muzica în ceremonialul nuptial din Basarabia. Cântecul miresei. Chișinău: Editura Epigraf, 2002. 236 p.

Blaga L. Spațiul mioritic. București: Editura Humanitas, 1994. 226 p.

Cemortan L. Ion Druță și teatrul moldovenesc. În: „Fenomenul artistic Ion Druță”. Coord. M. Dolgan. Chișinău: Tipografia Centrală, 2008, p. 356-373.

Cemortan L. Teatrul Național din Chișinău (1920–1935). Schiță istorică. Chișinău: Editura Epigraf, 2000. 303 p.

Chevalier J., Gheerbrant A. Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere. În trei volume. Vol. 3, P-Z. București: Editura

Artemis, 1995. 533 p.

Cîntec O. Phaedra – Leni Pințea Homeag. Studiu monografic. Baia Mare: Editura Marist, 2013. 174 p.

Coroliov E. Regizor. Actor. Spectacol. Anii 1930–2010. Chișinău: UNITEM, 2016. 272 p.

Druță I. Scrieri, în patru volume. Vol. 4. Chișinău: Hyperion, 1990. 478 p.

Druțiana teatrală. Chișinău: Cartea Moldovei, 2008. 480 p.

Evseev I. Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale. Timișoara: Editura Amarcord, 1994. 221 p.

Ghinoiu I. Obiceiuri populare peste an. Dicționar. București: Editura Fundației Culturale Române, 1997. 285 p.

Ștefănuță P. V. Folclor și tradiții populare. Vol. 2. Chișinău: Editura Știința. 510 p.

Vlad-Popa S. Note pe marginea unui spectacol-capodoperă. În: Teatrul azi, 1995, nr. 9–10, p. 39-40.

Vulcănescu R. Mitologia română, capitolul Vivificarea mortului în spectacolul funerar. Gogiul și Uncheșii. București: Editura Academiei RSR, 1985. 710 p.

Surse video:

Ion Druță. Păsările tinereții noastre: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=290CHJmZU2k> (vizitat 28 iunie 2021)

Ион Друцэ. Фильм-спектакль «Птицы нашей молодости»: <https://www.youtube.com/watch?v=dwqK4qIO2d0> (vizitat 28 iunie 2021)

Silviu Purcărete. Phaedra: <https://www.google.com/search?source=univ&bm=isch&q=Silviu+Purcarete.+Phaedra&client=firefox-b-d&sa=X&ved=2ahUKewiX6Nq26vPxAhUjhP0HHXT9AwMQjJkEegQICBAC&biw=1366&bih=643> (vizitat 28 iunie 2021)

Imagini

Imaginea 1. Iertarea miresei în spectacolul-film „Păsările tinereții noastre” (1974). Regizori: Ion Ungureanu, Boris Ravenskih; scenografia Valentina Rusu-Ciobanu. Teatrul Mic, Moscova. Sursa: YouTube

Imaginea 2. Iertarea miresei în spectacolul „Păsările tinereții noastre”(1988). Regizor Ion Sandri Șcurea, scenograf Ion Puiu. Teatrul „Luceafărul”, Chișinău. Sursa: YouTube

Imaginea 3: imagine_teatru1 PHAEDRA

Moșii în rol de Cor în spectacolul „Phaedra” al regizorului Silviu Purcărete (Teatrul Național „Marin Sorescu” din Craiova). Sursa: YouTube

Ana GHILAȘ, doctor în filologie, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural (Chișinău, Republica Moldova).

Email: ana_ghilas@yahoo.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5440-660X>