ACADEMIA DE ȘTIINȚE A MOLDOVEI
BIBLIOTECA ȘTIINȚIFICĂ (INSTITUT) „ANDREI LUPAN”
INSTITUTUL PATRIMONIU CULTURAL

MEMBRU CORESPONDENT

Leonid Cemortan

Biobibliografie

Biblioteca Științifică (Institut)
Secția editorial-poligrafică
Chișinău, 2017

Lucrarea a fost recomandată spre editare
la ședința Consiliului științific al Bibliotecii Științifice (Institut) „Andrei Lupan”
a AȘM, proces-verbal nr. 18 din 17 octombrie 2017

Editor: dr. hab., conf. univ. Constantin Manolache

Redactor științific: dr. hab. Victor Ghilaș

Selectarea textelor: dr. hab. Ana-Maria Plămădeală, dr. Dumitru Olărescu, dr. Violeta Tipa

Responsabil de ediție: dr. Ion Valer Xenofontov

Bibliografie: Parascovia Calieva

Lector: Elena Pistrui

Culegerea computerizată a textelor: Larisa Bogataia, Tatiana Cojucari, Daniăla Ursu

Copertă: Vitaliu Pogolșa

Paginare digitală: Valeriu Oprea

Fotografii: Arhiva familiei Cemortan, Aurelian Dănilă

DESCRIEREA CIP A CAMEREI NAȚIONALE A CĂRȚII

Membru corespondent Leonid Cemortan : Biobibliografie / Acad. de Științe a Moldovei, Bibl. Șt. (Inst.) „Andrei Lupan”, Inst. Patrimoniu Cultural ; ed.: Constantin Manolache ; resp. ed.: Ion Valer Xenofontov ; red. șt.: Victor Ghilaș ; bibliogr.: Parascovia Calieva. – Chișinău : Biblioteca Științifică (Institut) “Andrei Lupan”, 2017 (Tipogr. „Bons-Offices”). – 344 p.: fot.

ISBN 978-9975-87-308-6.

016:[792.072+929]

M 57

Lucrarea este consacrată reputatului membru corespondent Leonid Cemortan, teatrolog, cercetător al istoriei și teoriei teatrului. Se prezintă portretul protagonistului în diferite ipostaze: activitatea științifică, managerială, civică etc. Bibliografia savantului însumează circa 300 de titluri de lucrări științifice publicate în țară și peste hotare. Volumul este adresat profesorilor, cercetătorilor științifici, oamenilor de cultură, doctoranzilor, masteranzilor și studenților.

© Biblioteca Științifică (Institut) „Andrei Lupan”, 2017

SUMAR

SAVANTUL ȘI OMUL DE CULTURĂ LEONID CEMORTAN (90 ani de la naștere)
(acad. Gheorghe DUCA, dr. hab. Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ) 5

CURRICULUM VITAE 7

Partea I. LEONID CEMORTAN – SAVANT ȘI OM DE CULTURĂ 13

Căutarea de sine a teatrului (acad. Mihai CIMPOI) 14

Un prieten devotat al teatrului (dr. Victoria FEDORENCO) 20

Un protagonist al dramei culturii naționale
(dr. Nicolae POGOLȘA, dr. Violina GALAICU) 26

Partea II. LEONID CEMORTAN – ISTORIC DE TEATRU 43

Aurel Ion Maican și teatrul românesc din Basarabia interbelică 44

Maria Cosmacevscaia la Teatrul Național din Chișinău 61

Problemele globalizării și cultura națională 86

Partea III. TEATRUL ȘI TIMPUL ÎN CRONICA TEATRALĂ 109

Contemporaneitatea în dramaturgia și teatrul moldovenesc
(Notițe pe marginea unor spectacole din anii 1970) 110

În aria contemporaneității (Teatrul academic „A.S. Pușkin”
în stagiunea 1975-1976) 131

În teatru vara se numără bobocii...
(Note despre anul teatral 1980-1981) 142

Regia: acumulare sau comoditate (Notițe despre
regia teatrală moldovenească) 161

„Doina”– piesă și spectacol 166

Clasica în interpretare contemporană („Azilul de noapte” pe scena
Teatrului Academic Moldovenesc”) 175

Scena și folclorul (Note privind relațiile teatrului moldovenesc
cu arta populară) 185

Aspirația spre originalitate 200

Partea IV. LEONID CEMORTAN DESPRE PERSONALITĂȚILE
CULTURII NAȚIONALE 205

O figură notorie a vieții noastre culturale: A. M. Lazarev (1914-1999)
văzut în contextul timpului 206

Animator al spiritualității și promotor
al culturii naționale 244

Maria Bieșu la început de cale 251
Constantin Constantinov 256
Căutând mereu esența lucrurilor („Ciocârlia” de Jean Anouilh în viziunea regizorului Andrei Băleanu) 267

Partea V. EVOCĂRI 279
In Memoriam Leonid Cemortan (Câteva amintiri) (Vladimir BEȘLEAGĂ) 280
O întâlnire de neuitat cu maestrul Cemortan (dr. hab. Ion CIOCANU) 282
Leonid Cemortan (Pavel PELIN) 284
Leonid Cemortan – profesor universitar (Mariana STARCIUC) 287

Partea VI. BIBLIOGRAFIA 293
Studii monografice 294
Teza de doctor 295
Alcătuitor 295
Articole în ediții enciclopedice 296
Articole din culegeri 297
Articole din reviste 303
Articole din ziare 306
Recenzii 315
Interviuri 315
Despre personalitatea 316
In memoriam 319
Redactor 319
Premiul „Leonid Cemortan” 321
Conducător științific 322
Coautor 322
Moderator 323

Partea VII. GALERIE FOTO 325

SAVANTUL ȘI OMUL DE CULTURĂ LEONID CEMORTAN
(90 ani de la naștere)

Personalitatea omului de cultură, membru corespondent al Academiei de Științe a Moldovei, profesor universitar, cavaler al Ordinului Republicii Leonid Cemortan se înscrie în tipologia destinului intelectualului basarabean care și-a desfășurat activitatea sub egida misiunii majore a depășirii crizei de identitate națională. Devenind de timpuriu un adept înflăcărat al „supraviețuirii prin cultură", atribuie spiritualității și creației locul de frunte în evoluția prosperă a societății. Pe tot parcursul vieții a păstrat un entuziasm romantic de factură altruistă, un acut simț al mândriei naționale și o necurmată nostalgie reîntregirii neamului.

Leonid Cemortan a fost unul dintre arhitecții „renașterii etnice" a anilor '50 –'60 în ex-RSSM. În calitate de director al Filarmonicii de Stat, iar mai apoi de viceministru al culturii, a contribuit la fondarea și reformarea unor colective artistice de rezonanță universală – Teatrul de Operă și Balet, formațiile „Joc" și „Fluieraș", la constituirea Teatrului Muzical Dramatic „Vasile Alecsandri" din Bălți, a Studioului „Moldova-film", a Televiziunii Naționale, a Teatrului Avangardist pentru Copii și Tineret „Luceafărul".

Certificatele de arhivă scot în evidență actele de curaj civic manifestat de Leonid Cemortan în lupta cu perfidia și ignoranța funcționarilor sovietici. A avut curaj să riposteze cu fermitate calomnierii talentaților artiști Ion Druță, Petru Cărare, Vasile Vasilache, Mihail Grecu, Valentina Rusu-Ciobanu, Valeriu Gagiu, Mihail Kalik, Gheorghe Vodă etc., întruchipând un nou tip de om de stat, preocupat nu de carieră și conjunctură politică, ci de promovarea în lumea revelațiilor „sufletului ancestral". Or, această „disidență" nu a mai fost tolerată în perioada declinului „dezghețului hrușciovist", Leonid Cemortan fiind destituit din postul de viceministru, învinuit în „apucături naționaliste".

Impus să-și reprofileze activitatea, se angajează la „Enciclopedia Moldovei". Își dă seama însă că o altă chemare îi bate la geam, deoarece se simțea tot mai irevocabil atras de universalul feeric al artei teatrale, fascinat, deopotrivă, de fenomenul „acum" și „aici" al timpului și spațiului teatral, dar și de ecourile misterioase ale miturilor și ritualurilor originare. Cum a mărturisit mai târziu, pasiunea cunoașterii în profunzime a efectului teatralității l-a motivat

să se inițieze în sfera științei artelor, atenuând copleșitorul sentiment al înfrângerii.

Pe parcursul câtorva decenii, omul de cultură Leonid Cemortan se consacră în totalitate teatrului, evoluând de la genul recenziilor și cronicilor până la scrutarea analistică a unor substanțiale aspecte ale istoriei și teoriei artei scenice. Cu timpul, manifestă tot mai certele abilități ale cronicarului neobosit și istoricului versat.

O realizare aparte în biografia lui Leonid Cemortan o constituie crearea și consolidarea, în calitate de director, a Institutului de Istorie și Teoria Artei al AȘM. Confirmând o dată în plus consecvența aspirațiilor cultural-iluministe, lansează, drept sarcină primordială, realitatea adevărului istoric și artistic prin recuperarea multiplelor „pete albe" atât din perioada presovietică, cât și din cea postbelică, marcate de vicisitudinile procesului cultural sub dictatura ideologiei comuniste.

Având, în sfârșit, acces la sursele arhivistice, teatrologul Leonid Cemortan aduce o contribuție substanțială la istoria teatrului autohton prin scoaterea din anonimat a personalităților marcante ale Teatrului Național din Chișinău (1920–1935), revalorificarea biografiei regizorilor Aurel Ion Maican, Valeriu Cupcea, Ilie Todorov, Andrei Băleanu, actorilor Eugen Ureche, Maria Cosmacevscaia, Arcadie Plațânda, Constantin Constantinov, a oamenilor de stat Anatol Corobceanu și Artiom Lazarev.

Leonid Cemortan a fost și un pedagog prin vocație, cu un aport considerabil la formarea tinerelor generații de teatrologi. Această culegere este un modest omagiu adus celui care a fost călăuzit toată viața de cele mai mărețe idealuri și visuri ale umanității, demonstrând perenitatea forței motrice a demnității și onestității omenești chiar și în cele mai sumbre epoci istorice.

Academician Gheorghe DUCA,
Președintele Academiei de Științe a Moldovei

Dr. hab. Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ

CURRICULUM VITAE

Doctor habilitat în studiul artelor, profesor universitar, membru corespondent al Academiei de Științe a Moldovei

Locul și data nașterii: satul Chetrosu, raionul Drochia, Republica Moldova (județul Soroca, România), 6 noiembrie 1927

STUDII:

1934–1942 – școala de șapte ani din satul Chetrosu, județul Soroca, azi Republica Moldova

1946 (noiembrie) – 1948 (august) – Școala Superioară de Partid din Chișinău

1953–1961 – Facultatea de Istorie și Filologie a Universității de Stat din Chișinău, specialitatea „învățător de limbă și literatură moldovenească în școala medie"

1963–1966 – stagiu de doctorat la Academia de Științe Sociale din Moscova, Rusia

ACTIVITATEA PROFESIONALĂ:

1944 (aprilie-noiembrie) – inspector al secției comitetului raional pentru securitate socială din Drochia

1944 (noiembrie) – 1946 (noiembrie) – secretar doi, prim-secretar al comitetului raional al comsomolului din Taraclia al UTCM

1948 (august) – 1953 (februarie) – șef al grupului de lectori și șef-adjunct al secției agitație și propagandă a CC al Uniunii Tineretului Leninist Comunist din Moldova

1953 (februarie) – 1955 (martie) – consultant la comitetul orășenesc de partid Chișinău al PCM

1955-1957 – redactor și șef de redacție la Editura de Stat a Moldovei

1957-1958 – redactor-șef al Direcției Arte a Ministerului Culturii al RSSM

1958-1960 – director al Filarmonicii de Stat a Moldovei

1960-1963 – viceministru al culturii

1966 – susține teza de candidat în științe istorice

1966-1967 – lector superior la Catedra Istoria partidului și comunism științific al Institutului de Medicină din Chișinău

1967 – exclus din rândul membrilor PCUS

1967-1976 – șef de redacție la Enciclopedia Sovietică Moldovenească
1976-1986 – cercetător științific superior la Secția de Etnografie și Studiul Artelor a Academiei de Științe a Moldovei
1986-1991 – cercetător științific coordonator în Secția Teatru și Film a Academiei de Științe a RSSM
1991-1997 – director al Institutului de Istorie și Teorie a Artei al Academiei de Științe a Moldovei
1994 – susține teza de doctor habilitat în studiul artelor
2002-2006 – director de onoare al Institutului Studiul Artelor al Academiei de Științe a Moldovei
2006-2009 – cercetător științific principal al Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei

TITLURI ȘTIINȚIFICE ȘI DIDACTICE:
05 octombrie 1966 – candidat (doctor) în științe istorice
24 februarie 1994 – doctor habilitat în studiul artelor
23 februarie 1995 – profesor universitar
29 decembrie 1995 – membru corespondent al Academiei de Științe a Moldovei

TEZELE DE DOCTOR ȘI DOCTOR HABILITAT ÎN ȘTIINȚE:
1966, octombrie – susține teza de candidat (doctor) în științe istorice. Tema: „Руководство Коммунистической партии идейным воспитанием творческой интеллигенции" (trad. „Rolul conducător al Partidului Comunist în educarea ideologică a intelectualității de creație")
1994, februarie – susține teza de doctor habilitat în studiul artelor (specialitatea: 17.00.01 - Arta teatrală). Tema: „Teatrul și dramaturgia națională din Republica Moldova în perioada deceniilor 1920-1970: (Probleme privind valorificarea și dezvoltarea tradițiilor artistice naționale)"

INTERESE ȘTIINȚIFICE:
Interes științific general: cultura națională
Interes științific special: aria largă a culturii spirituale naționale, criticii teatrale, probleme de teoria și istoria artei teatrale

ACTIVITATEA PROFESIONAL-DIDACTICĂ ÎN MEDIUL UNIVERSITAR:
1954 (iunie)-1955 (aprilie) – Universitatea de marxism-leninism de pe lângă Comitetul orășenesc de partid Chișinău al Partidului Comunist al Moldovei

1966-1967 – Institutul de Medicină din Chișinău, lector superior la Catedra de Comunism științific și Istoria partidului

1982-1983 – Institutul Pedagogic de Stat „Ion Creangă" din Chișinău, cursul *Istoria teatrului*

1989-2009 – Institutul de Stat al Artelor, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, profesor universitar la Catedra istoria și teoria artelor, cursurile Istoria teatrului românesc, Critică teatrală

ACTIVITĂȚI EXTRA-CURRICULARE:

1987 – secretar al Uniunii Oamenilor de Teatru din Moldova (pe baze obștești)

1990-2006 – membru al Consiliului științific al Institutului de Istorie și Teorie a Artei al Academiei de Științe a Moldovei (AȘM); în **1990-1998** – președinte al Consiliului

1995-2009 – membru al Adunării Generale a membrilor titulari și membrilor corespondenți ai AȘM, membru al Asambleei AȘM, membru al Adunării Generale a Secției Științe Socio-Umaniste, în **1995-2004** – membru al Biroului Secției Științe Socio-Umaniste

2006-2009 – membru al Consiliului științific al Institutului Patrimoniului Cultural al AȘM

2006-2009 – președinte al Consiliului Științific specializat pentru susținerea tezelor de doctor și doctor habilitat din cadrul Institutului Patrimoniului Cultural al AȘM (specialitatea 17.00.01 – Studiul artelor)

CONDUCEREA ȘTIINȚIFICĂ A DOCTORANZILOR:

1991-2009 – conducător științific a șase teze de doctor în studiul artelor

1995?-2009 – abilitat de CNAA cu dreptul de conducere și consultare a tezelor de doctorat la specialitatea: 17.00.01 – Arte audiovizuale (Arta teatrală)

PUBLICAȚII ȘTIINȚIFICE – ACTIVITATE EDITORIALĂ:

Monografii: –

- Prietenul nostru teatrul. Chișinău: Editura Literatura artistică, 1983. – 246 p.
- Teatrul Național din Chișinău (1920-1933). Chișinău: Epigraf, 2000. – 301 p.
- Actorul Eugeniu Ureche. Chișinău: Epigraf, 2005. – 160 p.
- Valeriu Cupcea, actor și regizor. Chișinău: Business-Elita, 2008. – 242 p.

Monografii coautor/Culegeri de studii:

- Молдаване. Chișinău: Știința, 1977. – 459 p. (Театр: p. 393-407)
- Киноискусство Молдавии: история, теория, практика: [сборник научных трудов] / АН МССР, Отдел Этнографии и Искусствоведения; редколлегия: Виктор Андон (отв. ред.), А. Плэмэдяла, И. Лайкова, Л. Чемортан, Р. Даниленко. – Кишинев: Штиинца, 1991. – 54 p.
- Etudes sur l'art de la Moldavie. Beaux arts, Architecture, Musique. Théâtre, Cinema. Chișinău: 1996. – 100 p.
- Republica Moldova = Republic of Moldova = Республика Молдова / coord. general: Nicolae Cernomaz, Ion Pasecinic; aut. text.: Vladimir Axionov, Ion Bodrug, Leonid Cemortan... et al.; Fotogr.: Pavel Bălan... et al.; Trad.: Stela Axente (engl.), Călin Sobietsky-Mânăscurtă (fr.); Concepție grafică Vladimir Zmeev. – Chișinău: Litera, 1998. – 144 p.
- Providența artistului Eugeniu Ureche: actor, regizor, artist liric și plastic [07.03.1917 - 27.01.2005] / Ediție îngrijită de Ion-Gheorghe Șvitchi, Diana Șvitchi; text: E. Ureche, L. Cemortan, Gh. Cincilei, …. – Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. – 160 p.

1960-2009 – au fost publicate individual și în colaborare 221 de lucrări, inclusiv: 4 monografii ca unic autor și 6 monografii, culegeri de documente, capitole în lucrări de sinteză, materiale didactice în coautorat, 211 studii, articole științifice, recenzii publicate în reviste și culegeri de studii, 34 de articole de popularizare a științei, 6 interviuri în presă referitor la tratarea unor evenimente culturale, artistice și personalități istorice etc.

PARTICIPAREA LA CONGRESE, SIMPOZIOANE, CONFERINȚE ȘTIINȚIFICE NAȚIONALE ȘI INTERNAȚIONALE:

1976-2009 – cca 90 de participări

Activitate redacțională (reviste):

1993-2009 – membru al Colegiului de redacție (în 1993–2005 redactor responsabil), membru al colegiului de redacție al revistei „Arta"(Chișinău)

Colaborări cu instituții științifice de peste hotare:

1982-1990 – colaborare cu Institutul de Stat de Cercetări Științifice în domeniul teatrului, muzicii și filmului „N.K. Cerkasov" (Leningrad) (Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н.К. Черкасова)

1985-1991 – colaborare cu Institutul Unional de Cercetări Științifice în domeniul artelor (Moscova) (Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания – ВНИИИ)

1989 – colaborare cu Institutul de Filologie Română ”Alexandru Philippide” (Iași)

1991-2009 – colaborări cu Institutul de Istoria Artei „George Oprescu” (București)

CUNOAȘTEREA LIMBILOR:

Română (nativă), rusă (fluent), franceză (citire și traducere cu dicționar)

DISTINCȚII DE STAT, ACADEMICE ȘI DEPARTAMENTALE:

1945 – Medalia „Pentru victorie asupra Germaniei”

1945 – Medalia „Pentru muncă vitejească în Marele Război pentru Apărarea Patriei”

1947– Medalia „Partizan în Războiul pentru Apărarea Patriei”

1949 – Medalia „Pentru vitejie în Muncă”

1965 – Medalia „20 de ani de la victorie în Marele Război pentru Apărarea Patriei”

1975 – Medalia „30 de ani de la victorie în Marele Război pentru Apărarea Patriei”

1978 – Medalia jubiliară „60 de ani ai Forțelor Armate a URSS”

1996 – Titlul onorific „Om Emerit”

1998 – „Ordinul Republicii”

2001 – Medalia „Dimitrie Cantemir”

2005 – Premiul Ministerului Culturii al Republicii Moldova „Valeriu Cupcea”

Partea I

LEONID CEMORTAN – SAVANT ȘI OM DE CULTURĂ

CĂUTAREA DE SINE A TEATRULUI

Acad. Mihai CIMPOI

Teatrul în căutare de sine pare ceva incredibil, dat fiind specificitatea artei teatrale, care este una *colectivă*. Și nu doar *colectivă*, ci *interactivă*, căci e vorba și de o angajare a spectatorului, un component *sine qua non*, alături de autorul dramatic, regizor și actor.

În shakespeariana oglindă, care este esențialmente teatrul, se reflectă, prin urmare, mai multe personaje, foarte multe dacă luăm în considerare faptul că actorul se înfățișează prin relațiile cu ceilalți care constituie *trupa*. Să nu uităm și de culise unde operează, în chip anonim, un grup întreg de mașiniști, costumieri, grimeuri, sufleuri...

Și totuși se poate vorbi de *o căutare de sine* a teatrului. El se vrea o instituție prestigioasă cu un anume fel de a fi, cu un profil identitar bine conturat. Se vrea – bineînțeles – o instituție de cultură: aleasă, rafinată, ajutată de un gust indiscutabil.

În cronicile sale dramatice publicate în *Curierul de Iași* Eminescu denumea teatrul „*un institut de cultură sufletească*" și îi stabilea și un program estetic-deontologic pe care trebuie să-l urmeze. El se referea nu numai la problemele artei teatrale, ci și la aspectul sălii și al clădirii, la „comoditățile materiale": luminarea sălii, la profesionalismul orchestrei, la ținuta îngrijită a costumelor. În viziunea sa, teatrul trebuie să fie, prin toate componentele sale, un teatru în care publicul să fie angajat într-un ritual de curățare sufletească. De la el se cere să creeze „o atmosferă artistică unde oamenii: de orice opinie să poată privi c-un egal interes zugrăvirea părții eterne din om" [1, p. 196].

În ce privește arta dramatică propriu-zisă ea trebuie să satisfacă mai multe condiții: să fie serioasă ca natura și adevărul, să conțină „graiul pasiunii" și să aibă nu doar „spirit", ci și simțământ, să aleagă bine piesa ce urmează să fie montată; meritul nepieritor al unei piese, este, în opinia sa, „caracterizarea energică, farmecul limbii, c-un cuvânt, poezia" [1, p. 166].

Leonid Cemortan își va axa studiile sale pe *prietenia cu teatru* înțeleasă ca o condiție existențială și ca una asigurătoare de „atmosferă artistică" de care vorbea Eminescu și de succesul de casă care demonstrează coparticiparea creativă a spectatorului la reprezentările scenice. Cercetătorul însuși trebuia să fie înzestrat cu facultatea de a fi și un prieten al teatrului cu

toată predispoziția intelectuală și sufletească necesară ce nu-l limitează la o calitate de cronicar interesat doar de fixarea factologică a evenimentelor.

Volumul său *Prietenul nostru teatrul. Pagini din istoria Teatrului academic moldovenesc de stat* „A. S. Pușkin”, apărut în 1983, poartă pecetea timpului, fiind înțesat de expresii clișeistice privind „caracterul de masă” și „înflorirea” fără precedent a artei dramatice, „interesul viu al maselor pentru arta scenică” și „străduința organelor Puterii sovietice de a folosi teatrul în scopul educării politice și culturale, de referințe la hotărârile partidului (care, de fapt, erau mijloace de dirijism ideologic jdanovist).

Totuși această latură extrem de ideologizată a monografiei se reprezintă astăzi ca un document prețios al mentalității epocii și a felului în care s-a urmărit metodic *instituționalizarea sovietică* a teatrului și înfeudarea lui totală comandamentelor oficiale ale partidului comunist care aplicau la Chișinău hotărâri luate la centru și priveau teatrul ca pe „o armă de educare comunistă a maselor”.

Leonid Cemortan urmărește în subsidiar, dar și în mod evident referindu-se la anumite evenimente concrete care surveneau în interiorul teatrului și veneau prin tendințele înnoitoare de ordin estetic, datorate și unor personalități, voința de a deveni un teatru național, conjugată cu acea de a se impune, odată cu realizările artistice care erau în contrasens cu ideologia oficială, ca un „institut de cultură sufletească”.

Sinusoida acestui act volitiv, reprezentat de anumiți regizori și actori de talent și de o certă probitate intelectuală, este urmărită cu toate mișcările ascendente și descendente, cu toate manifestările de opozitivitate care pot fi ghicite în prezentarea generală evenimențială.

Putem depista o fază incipientă de încercări de formare a unui repertoriu național, sincronizate și cu acțiuni de „cristalizare” a trupei și a configurării calității de teatru „de stat”, profesionist, preocupat mai mult de artă, decât de ideologie.

Spectacolele ce urmau această direcție evolutivă se cad privite ca niște incidente în tabelul fenomenologic general, dar și ca o expresie a unei vreri (dacă nu voințe) de a forma un teatru profesionist național.

Majoritatea spectacolelor din perioada tiraspoleană, apoi din cea imediat postbelică erau în fond compoziții muzical-dramatice (cu fragmente dialogate), concerte teatralizate, reprezentații „bogat ornate cu muzică, cântece și dansuri” [2, p. 67]. Schimbările din cadrul personalului artistic și în conducere au avut drept urmare „reluarea vechilor controverse cu privire la profilul artistic și stilul teatrului” [2, p. 67].

Succesul comediei muzicale *Fericirea Mărioarei* (după o piesă a lui Leonid Corneanu și E. Gerken, muzica de Eugeniu Coca și Klimentii Benț; regie: V. Gherlac, decoruri: K. Lodzeischii) și e datorat, după cum observă monografistul, consonanței montării cu această mentalitate a epocii, departe de orice raționament-estetic: „Lipsa unor conflicte reale, verosimile și nemai-văzuta ușurință cu care erau ele depășite, stilul declarativ, schematismul personajelor tratate operatistic, retoric, superficial, lipsa de legătură între diferite linii de acțiune ale spectacolului – toate aceste neajunsuri erau însă compensate în mare măsură printr-o serie întreagă de situații de un comic îngroșat, prin atmosfera generală de veselă animație de voie bună și mai ales prin lirică, cântecele și dansurile de vădită inspirație folclorică. Prin aceasta se și explică succesul de public al comediei *Fericirea Mărioarei* în Teatrul moldovenesc, precum și faptul că ea a fost montată și în alte teatre din fosta URSS – Leningrad, Sverdlovsk, Lvov, Voronej, Ivanovo ș.a. [2, p. 81].

Opera şi comedia muzicală domină o bună perioadă de timp, în 1955 în cadrul Teatrului apărând și trupa de operă și balet, el fiind reorganizat ca Teatru Moldovenesc de Operă Balet și Dramă. În 1957-1958 se realizează scenic câteva piese ale dramaturgilor contemporani, de fapt poeți sau critici literari: *Păsăruici nezburătoare* și *Ochi cu cântece* de R. Portnoi, *Dunărea zbuciumată* de Em. Bucov, *Amarul iubirii* de L. Corneanu și E. Gerken, *Fericirea mea* (reluarea *Fericirii Mărioarei*) în repertoriu au fost incluse *Sânziana și Pepelea* și *Ovidiu* de V. Alecsandri, *Tache*, *Ianke și Kadar* de V.I. Popa, *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale și *Soacra cu trei nurori* de I. Creangă.

Este o fază de revenire la dramaturgia românească, piesele autorilor clasici și contemporani nemaifiind un simplu accesoriu obligatoriu al afișului repertorial [2, p. 128].

Apar realizările scenice care revoluționează estetica teatrală, scoțând-o din albia realismului cotidian și mutând-o în cheia tratării poetico-metaforice – cu „o variată gamă de semnificații”, și cu o pătrundere în lumea interioară a personajului. Un atare aer înnoitor aduce drama psihologică a lui Ion Druță *Casa mare*.

Repertoriul teatrului se îmbogățește cu un mare număr de piese ale dramaturgilor contemporani semnate de Gheorghe Malarciuc, Gheorghe Dimitriu, Alexei Marinat, Aureliu Busuioc, Petru Cărare, Ion Gheorghiță.

Dramaturgia contemporană clasică și românească revine masiv în scenă fiind jucate într-o reușită relecturare regizorală *Fântâna Blanduziei*, *Iașii*

în carnaval, *Două fete ș-o neneacă* de V. Alecsandri, *Soacra cu trei nurori* de I. Creangă și *Eminescu* de M. Ștefănescu. Orientarea lui Valeriu Cupcea spre dramaturgia clasică, după cum consemnează monografistul, „solicita o încordare maximă a forțelor și trebuia să ducă la sporirea măiestriei profesionale și creșterea nivelului general al artei interpretative” [2, p. 172].

Sunt pagini dense, de prezentare amplă a spectacolelor, însoțite și de o analiză aprofundată a artei regizorale și celei actoricești, care nu pot să nu fie reținute de teatrologii de azi preocupați de scrierea istoriei teatrului. Dincolo de o anumită expunere schematică, riguros-cronicărească, urmărim cu interes aceste „zări și etape” (vorba lui Blaga) ale teatrului, care depășește practicile rutinare de marcare a unor aniversări oficiale prin spectacole special montate în cunoscuta manieră de dedicații calendaristice (către aniversarea cutare și cutare…) și de alegere a unor piese supraîncărcate cu mesaj ideologic (despre Lenin, Revoluția din Octombrie, război de critică acerbă a regimului burghezo-moșieresc, de reflectare a proceselor adânci de transformări sociale și morale, a luptei de clasă etc.), care îndepărtau teatrul de artă și îl reîntorceau la schemele sociologist-vulgare din perioada proletcultistă.

De aceea, Leonid Cemortan vorbește despre apariția pe scenă a „marii arte”, a clasicii românești și universale, precum și a unor piese de valoare ale autorilor contemporani, montate de regizori de o orientare estetică nouă, precum Andrei Băleanu și Veniamin Apostol și de prestare de joc actoricesc ferit de schemele interpretative certate cu autenticitatea. (Sunt remarcați în acest sens Eugeniu Ureche, Vitalie Rusu, Constanța Târțău, artiști din generațiile tinere Dina Cocea, Viorica Chirca, Iurie Negoiță, Anatol Răzmeriță.)

Referindu-se la sfârșitul deceniului al optulea și deceniul al nouălea al secolului al XX-lea, istoricul dramatic remarcă: „Putem distinge momente noi și în evoluția dramaturgiei moldovenești. Apariția unor opere dramatice cu o susținută valoare estetică (în primul rând a dramelor lui Ion Druță) are ca urmare o sporire generală a gradului de exigență față de piesele originale propuse pentru montare în teatru. Semnificativă în această perioadă este perseverența cu care se valorifică, fie sub influența pieselor druțiene, fie a prozei ruse cu tematică rurală, drama poetică (D. Matcovschi, I. Puiu ș.a.) [2, p. 191].

Studiile pe care le-a scris despre istoria Teatrului Național din Chișinău, inclusiv despre perioada românească 1918-1935, au fost adunate de asemenea într-un volum monografic, subintitulat modest schiță istorică.

Și aici avem un cuprinzător excurs documentar în istoria teatrală chișinăuiană din perioada interbelică, fastă pentru întreaga cultură românească, inclusiv cea basarabeană: studiul se axează de asemenea pe o căutare identitară, precizată în capitolul *Teatrul românesc în Basarabia anilor 1918-1924*: „Un element important de iluminare culturală și de consolidare a conștiinței naționale trebuia să devină teatrul, cu atât mai mult că având un caracter sintetic el este legat cu literatura, muzica, dansul, arta plastică și, dialogând nemijlocit cu publicul, are o deosebită forță afectivă și cognitivă [54, p. 11].

Trupele sosite de la Iași, șezătorile literar-artistice organizate cu mulți artiști de prestigiu, organizarea unui Teatru Popular (1920-1921), apoi a însuși Teatrului Național (1921-1922) cu susținerea lui Octavian Goga și a Ministerului de Arte al României, a Teatrului Național fără trupă stabilă (1922-1924) montările unor spectacole cu piese din clasica mondială și din patrimoniul național (I. L. Caragiale, N. Iorga, M. Sorbul, V. Eftimiu (au constituit o dovadă că opțiunea generală era pentru un teatru românesc, ca „o instituție culturală ce să corespundă cerințelor cultural-estetice și intelectuale ale vremii” [3, p. 117].

Leonid Cemortan face un tablou fenomenologic detaliat al tuturor stagiunilor, al evenimentelor teatrale, al celor mai importante schimbări administrative și al dezbaterilor aprige care au loc în ce privește rolul, statutul și direcția artistică a Teatrului Național din Chișinău, al tuturor cronicilor de întâmpinare apărute în presa vremii, remanierilor efectivului artistic și încercărilor de redeschidere după ce a fost închis, o mare parte de artiști fiind repartizați la alte teatre. Golul apărut în viața cultural-artistică basarabeană era umplut cu turnee ale diferitor teatre din București, Iași, Cluj, Timișoara.

În *Cuvânt înainte* la monografia despre Valeriu Cupcea (2008), Leonid Cemortan consemnează cu titlu de comandament programatic: „Unul dintre principiile fundamentale ale concepției sale despre arta scenică îl constituie teza clasică că un teatru național nu poate exista fără dramaturgia națională. Aceasta o vădește și faptul că anume lui i se datorează apariția pe scena Teatrului Moldovenesc de Stat a operelor lui Ion Creangă, Mihai Eminescu, a unei serii de lucrări dramatice ale ctitorului teatrului național, Vasile Alecsandri. El a susținut mereu cu vorba și cu fapta autorii basarabeni și a montat piese de Ana Lupan, Teodosie Vidrașcu, Ion Druță, Alexei Marinat ș.a.” [4, p. 6].

Leonid Cemortan este și în această monografie *un prieten al teatrului*, care prezintă lucrurile din interior, din laboratorul regizorului și actorului

Valeriu Cupcea. Remarcă, bunăoară, modul cu totul curajos și original în care intervin în textul dramaturgic al lui Mircea Ștefănescu, „găsind că el putea servi ca o canava care, răscroită și brodată cu nestemate eminesciene, să se transforme într-o operă poetico-romantică de înaltă valoare” [4, p. 48].

Meritul de căpetenie al lui Valeriu Cupcea monografistul îl vede în faptul că a reformat activitatea artistică a teatrului, a schimbat-o pe baza unor principii estetice moderne: „Pe lângă excluderea din repertoriu a operetelor și stabilirea profilului dramatic al trupei, ceea ce a atras după sine și reorganizarea colectivului artistic (grupul de balet și corul au fost lichidate), el opta pentru un repertoriu cât mai valoros, bogat și diversificat, precum și pentru înnoirea și modernizarea limbajului scenic al trupei, orientat spre noi orizonturi stilistice” [5, p. 52].

Monografistul nu doar înregistrează în mod sec cronologic realizările scenice ale lui Valeriu Cupcea, ci ne prezintă cu lux de amănunte întreg procesul montării, referindu-se la intențiile formative, la principiile de care s-a ghidat, la valorizarea unor procedee noi, cum ar fi cele cinematografice în cazul *Revizorului* (montat împreună cu Andrei Băleanu), la felul în care s-au obținut originalitatea caracterelor în ansamblul actoricesc.

Sunt relevate de monografist și momentele dramatice din activitatea teatrală, când practic este marginalizat, limitat la rolurile actoricești.

Apreciem cu ocazia aniversării sale dăruirea deosebită teatrului și teatrologiei, culturii noastre care a cunoscut momente dramatice și chiar tragice (un regizor al Teatrului din Tiraspol a fost împușcat în baza unei turnătorii). Contribuția sa la reconstituirea documentară a istoriei Teatrului/Teatrelor în spațiul basarabean e una deosebit de prețioasă.

Referințe bibliografice

1. M. Eminescu. Opere. Articole politice. Fragmentarium I. col. „Opere fundamentale de D. Vatamaniuc, art. intr. de E. Simion. București:Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2015.

2. Cemortan, Leonid. Prietenul nostru teatrul. Pagini din istoria Teatrului Academic moldovenesc de stat „A. S. Pușkin”. Chișinău: Editura Literatura artistică, 1983.

3. Cemortan, Leonid. Teatrul Național din Chișinău (1920-1935), schița istorică. Chișinău: Epigraf, 2000.

4. Cemortan, Leonid. Valeriu Cupcea actor și regizor. Chișinău: Business-Elita, 2008.

UN PRIETEN DEVOTAT AL TEATRULUI

Dr. Victoria FEDORENCO

Pe timpuri, când săptămânalul *Literatura și Arta* își îndeplinea misiunea sa, urmărind evenimentele vieții noastre culturale, numele lui Leonid Cemortan apărea des pe pagina teatrală, unde erau plasate recenziile și articolele de problemă, legate de arta scenică. Ceea ce a scris atunci reprezintă un adevărat letopiseț al artei teatrale naționale din perioada anilor 1960-1980, fiind un material de valoare al unui martor ocular. Dar înainte de a deveni critic și cercetător, a lucrat în organele de cultură, contribuind la dezvoltarea artelor în republică, la fondarea unor colective artistice, la promovarea talentelor naționale. Anume atunci a simțit un interes pentru arta teatrală, care a devenit cu timpul o dragoste constantă și s-a păstrat pentru toată viața, deoarece profesia teatrologului cere anume un atașament deosebit față de teatru, chiar și un simț special al timpului și al teatrului.

Leonid Cemortan s-a născut la 6 noiembrie 1927 în satul Chetrosu, Drochia, într-o familie de agricultori. Tatăl său, Matei Cemortan, după absolvirea Școlii de viticultură și vinificație din Chișinău, și-a continuat studiile la Universitatea din Iași, la facultatea *Agronomie*, dar după doi ani de învățătură a fost nevoit să revină la baștină, la gospodărie după moartea tatălui său. Însă dragostea sa mare pentru carte le-a transmis-o copiilor: avea o mică bibliotecă în română și rusă, vorbea cu fiul Leonid și fiicele Ludmila și Eugenia doar în limba rusă, ca ei să cunoască măcar două limbi, chibzuind țărănește că n-are să strice, că toate cunoștințele le vor fi de folos pentru viață. Această atitudine de a vorbi în familie în limba rusă era susținută și de mama sa, Claudie, căreia de asemenea îi plăcea să citească în clipele rare de odihnă. Domnul Leonid Cemortan își amintește că toată copilăria nu se despărțea de cărți – mai ales iarna pe cuptor, dar uneori chiar și vara, când era cu vaca la păscut. Citea tot ce i se nimerea în mână: povești, povestiri despre haiduci, legende despre eroii Greciei antice. Atunci a făcut cunoștința și cu operele clasicilor români și universali I. Creangă, M. Eminescu, L. Tolstoi, N. Gogol, A Cehov, V. Korolenko, G. de Maupassant, V. Hugo, H. Sienkiewicz, iar din literatura română contemporană cel mai mult îi prefera pe Mihail Sadoveanu, Cezar Petrescu, Panait Istrati. Îi plăcea să învețe. În 1939, după absolvirea a patru clase în școala din sat, a susținut

examene la Liceul ”A. D. Xenopol” din Soroca, părinții chiar i-au cusut uniformă, însă în toamnă, după ce s-au făcut anumite socoteli, s-a decis la consiliul familial ca învățătura lui să fie amânată pentru anul viitor.

Dar în anul viitor, 1940, s-a schimbat puterea, apoi venise și războiul, nu mai era vorba de liceu, și el a absolvit doar școala de șapte clase din satul natal. În 1944, proprie tinereții natura romantică, cu visuri la fapte eroice despre care citise în atâtea cărți, l-a îndemnat să se înscrie în detașamentul de partizani-paraşutişti. Neavând încă 17 ani, el participă într-o operație militară în regiunea Cahulului, fiind rănit chiar în primele zile. Viața de după război n-a fost ușoară deloc, dar patima pentru carte, pentru învățătură iarăși l-a ajutat. În 1948, L. Cemortan a absolvit cu diplomă de eminență secția comsomolistă a școlii republicane de partid, care atunci echivala cu Institutul Învățătoresc, și până în 1954 a lucrat în organele comsomoliste.

Din anul 1955 lucrează la Editura de Stat a Moldovei în calitate de redactor, apoi șef al redacției ”Literatura”, paralel fiind student la filologie, la Universitatea de Stat din Chișinău, pe care a absolvit-o în 1961. Anume atunci ei l-a susținut pe tânărul scriitor Ion Druță care a prezentat la editură prima sa lucrare de proporții *Frunze de dor*, întâlnită cu rezerve în forurile ideologice. În 1957, L. Cemortan este invitat redactor-șef la Direcția Arte a Ministerului Culturii, nimerind în vâltoarea evenimentelor importante pentru cultura și arta națională, care au avut loc în republică în aceea perioadă, când s-au fondat Teatrul de Operă și Balet la Chișinău și Teatrul Național la Bălți, când și-a luat avântul Studioul *Moldova-Film* și a apărut Televiziunea moldovenească.

În mod nemijlocit dânsul a participat la fondarea Teatrului Național din Bălți. Ministrul Artiom Lazarev și viceministrul Anatol Corobceanu au revenit la hotărârea guvernului din 1947, când Teatrul dramatic din Bălți trebuia să fie format din două trupe – de limbă română și de limbă rusă – pentru populația din partea nordică a Moldovei. Atunci însă, în anii grei de după război, trupa națională în teatrul bălțean n-a fost formată din lipsa cadrelor. Acum, în 1957, își amintește dl. Leonid Cemortan, prin ordinul Ministerului culturii s-a format o comisie specială, în care, alături de Anatol Corobceanu, Andrei Lupan, Vsevolod Anghel, Victor Gherlac, Boris Harcenko (numit deja conducător artistic și regizor-pedagog al viitoarei trupe), a fost inclus și el, Leonid Cemortan, toți participând la selectarea actorilor dintre artiștii amatori, veniți din toate colțurile republicii. Experimentul (dar cum altfel poate fi numit fenomenul, când trupa unui teatru profesionist se selectează

din amatori care învață profesia în cadrul repetițiilor) s-a dovedit a fi reușit. Anul aceasta Teatrul Național *Vasile Alecsandri* din Bălți și-a sărbătorit jubileul de 50 de ani și unul dintre oaspeții de onoare a fost Leonid Cemortan care nu numai că a participat la ”botezul” jubiliarului acum jumătate de secol, dar, devenind critic de teatru, a scris multe articole despre arta scenică a acestui colectiv, unic în felul său.

În 1958, când republica se pregătea pentru Decada literaturii și artei moldovenești la Moscova, Leonid Cemortan a fost numit director al Filarmonicii și, împreună cu Gleb Ceaicovschi-Mereșanu, a participat la reformarea colectivelor acestei instituții: a corului *Doina*, a orchestrei *Fluieraș*, a ansamblului coregrafic *Joc*. Mai ales a contribuit la înaintarea în fruntea ansamblului *Joc* a talentatului conducător Vladimir Curbet, intuind capacitățile organizatorice ale acestuia și promovând astfel cadrele naționale [1].

La începutul anului 1960 este din nou transferat la Minister, de data aceasta în calitate de viceministru, străduindu-se să susțină mișcarea culturală din republică, în pofida faptului că acest lucru nu era deloc ușor, mai ales că în acea perioadă destul de grea sporea presiunea ideologică.

În anii 1967-1978 activează la Enciclopedia Moldovenească în calitate de șef de redacție și începe să scrie cronici teatrale pentru ziarul *Cultura*, apoi pentru *Literatura și Arta*. Devenind un spectator permanent la Teatrul Muzical-Dramatic și la *Luceafărul*, Leonid Cemortan începe calea unui critic și studiază de sine stătător principiile artei scenice, de care este captivat tot mai mult. De altfel, magia teatrului a cunoscut-o din fragedă copilărie, când pentru prima dată a văzut un spectacol al teatrului de păpuși, sosit în satul Chetrosu și jucat în casa unui țăran înstărit, Tomaș Țurcanu. Eroii acestui spectacol, Toderică și Marioară, i-au rămas în memorie pentru toată viața. Atunci, fiind captivat de ceea ce se petrecea pe scena improvizată, nici n-a observat cum s-a apropiat de ea, aflându-se în fața spectatorilor-consăteni, care urmăreau deja nu numai jocul actorilor, dar se amuzau de felul cum reacționează băiețașul. Poate chir această întâmplare avea în sine și semnele la viitorul său destin, prefigurându-i vocația, deoarece mult mai târziu, când a devenit critic de teatru, spectatorul/cititorul urmărea viața teatrală după recenziile sale din presa republicană. Anume Cemortan-criticul primul a observat în montarea lui Ilie Todorov *O noapte furtunoasă*, la „Luceafărul” în 1969, asistența unui personaj care nu exista în piesa caragialiană, dar este ”cel mai principal” – însuși regizorul [2]. În anii 1970-1980, pe lângă recenziile la spectacole, mai scrie articole în care evocă probleme ale regiei și ale artei actorului în teatrul național, provocându-i pe alți critici și oameni

de teatru la discuții în presă, la ”mese rotunde” în cadrul Uniunii Teatrale sau în colectivele artistice.

Activitatea neobosită a cronicarului Leonid Cemortan, care era deja doctor în științe istorice după doctoratul la Moscova (1966), a fost apreciată după merite și din 1976 dumnealui devine cercetător științific la Academia de Științe a Moldovei, unde își continuă activitatea până în prezent, devenind doctor habilitat în studiul artelor (1994), profesor universitar (1995), membru corespondent al A.Ș.M. (1995), autor a 5 monografii și peste 200 de articole. Astfel dragostea pentru arta teatrală i-a devenit profesie.

În 1983 a văzut lumina tiparului monografia *Prietenul nostru teatrul*, dedicată Teatrului Muzical-Dramatic, fondat în 1933 la Tiraspol, apoi trecut în 1940 la Chișinău. Cercetătorul evocă cele mai importante momente din istoria acestui teatru, prezentându-ne personalități marcante de actori și regizori care au lucrat în diferite perioade, evidențiind cele mai interesante spectacole realizate de colectivul artistic, perioade de succes și de criză în istoria lui. Accentuând rolul deosebit al acestui teatru în promovarea dramaturgiei naționale în afirmarea trăsăturilor specifice ale artei scenice, autorul ajunge la concluzia: „De-a lungul celor cincizeci de ani de activitate arta lui s-a impus printr-un caracter social-activ, prin străduința trupei de a fi mereu în pas cu vremea. (...) Una din trăsăturile definitorii ale Teatrului academic moldovenesc este caracterul ei popular. Ieșiți din sânul poporului, membrii trupei au adus cu sine suflul viu al vieții lui, manifestând o deosebită receptivitate față de bogățiile folclorului nostru și tradițiile estetice populare”[3].

Dacă drept bază pentru această monografie au fost, pe lângă studierea materialelor de arhivă și a presei timpului, impresiile de la spectacolele pe care cercetătorul le-a văzut în repetate rânduri, următoarea monografie, *Teatrul Național din Chișinău (1920-1935)*, care a apărut în anul 2000, a fost în exclusivitate scrisă în baza materialelor arhivistice. Această ”schiță istorică”, cum a determinat-o însuși autorul, reprezintă, de fapt, un exemplu cum istoria unui teatru este scoasă din anonimat. Despre Teatrul Național din Chișinău din perioada interbelică era doar o pagină în volumul 3 al *Istoriei Teatrului în România.* Cercetătorul a adunat în cartea sa de 300 de pagini istoria acestei instituții, urmărind repertoriul și evenimentele cele mai importante, stagiune după stagiune, spectacol după spectacol, evocând numele actorilor, regizorilor și scenografilor care au activat aici și anii activității fiecăruia. Sunt cercetate mii de surse – în primul rând, ziare și reviste ale timpului, puține documente, programe de sală, fotografii care s-au

păstrat la arhivele din Chișinău, Iași și București – totul pentru a aduna din detalii și amănunte istoria acestui teatru. După cum scrie însuși autorul pe bună dreptate: ”Lucrarea se vrea a fi o contribuție la acoperirea unui gol din istoria teatrului românesc din Basarabia și la restabilirea unui adevăr istoric obiectiv: teatrul național profesionist din Republica Moldova a luat ființă nu în 1928, când în Balta, în Transnistria, a fost organizată prima trupă stabilită de teatru de limbă română, trupă finanțată din buget, și nici în 1933, când la Tiraspol a fost înființat Teatrul Moldovenesc de Stat, care din 1936 purta numele lui A.M. Gorki. Primul teatru românesc stabil pe teritoriul de azi al Republicii Moldova a fost constituit cu mult mai înainte, în 1920, la Chișinău”[4].

Acoperirea acestui gol a devenit posibilă doar în anii 1990, când s-au schimbat condițiile în țară. Atunci, în 1991, anul Independenței după căderea regimului totalitar, a fost fondat Institutul Studiul Artelor al Academiei de Științe a Moldovei, al cărui prim director a fost numit Leonid Cemortan. Programul noului institut declara drept principiu esențial lichidarea ”petelor albe” în istoria artei și culturii naționale, cercetarea fenomenelor artistice din perioada interbelică, până atunci nestudiate și chiar interzise pentru investigare în perioada sovietică, din motive ideologice. În acest context, lucrarea cercetătorului Leonid Cemortan constituie un amplu studiu care a contribuit la restabilirea adevărului istoric, la completarea istoriei culturii naționale din secolul al XX-lea.

În anul 2005 a apărut monografia *Actorul Eugeniu Ureche*, unde autorul Leonid Cemortan, cu lux de amănunte, evidențiază soarta acestui mare artist, înscrisă în cotiturile epocii. Viața și realizările artistice ale lui Eugeniu Ureche sunt prezentate în contextul cultural basarabean, autorul descriind anii de copilărie și de studii la școala primară, la liceu, la conservator, revelând atmosfera artistică a Chișinăului din perioada interbelică, trecând apoi la realitatea sovietică, când s-a maturizat ca actor în Teatrul Muzical-Dramatic. A pășit pe calea anevoioasă a gloriei, pentru ca până la urmă să părăsească scena în floarea creației, simțind inutilitatea talentului său puternic într-un timp dominat de oameni și pasiuni, în fond, mărunte. Autorul accentuează faptul că destinul acestui actor reflectă paradoxurile secolului, evidențiind problema majoră a artistului în societate, în lume – problema autoexprimării, formulată de însuși Eugeniu Ureche pentru sine: ”Tot ce am făcut a fost pentru liniștea sufletului meu”, el conștientizând astfel faptul că anume sufletul este criteriul adevărat al artistului.

Or, valoarea cărții se dublează datorită astfel de destăinuiri ale maestrului, culese de autor în discuțiile cu protagonistul monografiei. Rândurile acestea îi atribuie studiului un farmec al pătrunderii în lumea interioară a talentului, dându-i posibilitate cititorului să simtă căldura sufletească și profunzimea gândirii omului și artistului Eugeniu Ureche. În același timp, astfel de amănunte contribuie la crearea atmosferei epocii, pe fundalul căreia sunt urmărite etapele vieții și activității artistice a acestui mare om, totalmente devotat Artei. An după an, eveniment, spectacol după spectacol – cercetătorul nu atât urmărește bibliografia, cât evocă chipul multidimensional al protagonistului, developând, totodată și problema *artistul și timpul său*, reflectată în realizările scenice ale lui Eugeniu Ureche, care, după cum subliniază autorul, ”au fost de multe ori anume acele culmi care au definit nivelul artei teatrale naționale” [5].

Monografia, dedicată actorului și regizorului Valeriu Cupcea, apărută în anul 2008, relevă personalitatea proeminentă a acestui om de cultură, înscrisă în istoria teatrului național, căruia i-a slujit cu mare dragoste și devotament [6].

Aceste monografii, precum și nenumăratele articole științifice ale lui L. Cemortan constituie o contribuție prețioasă la compartimentul istoria teatrului național și îl reprezintă ca pe un cercetător pasionat în studierea valorilor cultural-artistice ale trecutului nostru.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Vezi mai detaliat: Cemortan Leonid. *Sărbătoarea unui dublu jubileu: Ansamblul ”Joc” la 60 de ani și 75 de ani ai conducătorului său, Vladimir Curbet // ”Jocul” la 60 de ani* (Materialele conferinței științifice), Chișinău: 2006, p. 13-29.
2. Cemortan L. ”*O noapte furtunoasă*”// Cultura, 1969, 20 decembrie, p. 10-11.
3. Cemortan Leonid. *Prietenul nostru teatrul.* Chișinău: Editura *Literatura artistică*, 1983, p. 231-232.
4. Cemortan Leonid. *Teatrul Național din Chișinău (1920-1935)*. Chișinău: Editura *Epigraf*, 2000, p. 9.
5. Cemortan Leonid. *Actorul Eugeniu Ureche*. Chișinău: Editura *Epigraf*, 2005, p. 8.
6. Cemortan Leonid. *Valeriu Cupcea actor și regizor*. Chișinău: *Business Elita*, 2008.

UN PROTAGONIST AL DRAMEI CULTURII NAȚIONALE

Dr. Nicolae POGOLȘA
Dr. Violina GALAICU

Contribuţia dlui Leonid Cemortan – membru corespondent al AŞM – la mişcarea teatrală din Moldova postbelică este notorie şi substanţială. Ea se confirmă prin investigaţiile teoretice şi istorice, prin monografiile şi eseurile consacrate unor personalităţi marcante ale teatrului şi dramaturgiei, prin implicare în dezbaterea problemelor şi discutarea evenimentelor teatrale. Pe parcursul mai multor ani Domnia sa s-a dedicat activităţii pedagogice în învăţământul superior, pregătind generaţii întregi de regizori şi actori.

Mai puţin însă a fost mediatizat aportul Domniei sale în calitate de promotor al culturii, de strateg al unor instituţii pe care le-a condus în primii ani postbelici – o perioadă extrem de tensionată, caracterizată prin dificultăţi şi denaturări, prin transformări politice şi sociale radicale şi drastice, prin confruntări aprige de mentalităţi, prin meandre imprevizibile, prin răsturnarea unor valori fundamentale. A participat deci la modul activ, ca factor decizional, la spectacolul uluitor al unei epoci zbuciumate.

Noţiunea de cultură se foloseşte în mai multe sensuri. Evocând rolul lui L. Cemortan, ne vom ghida de accepţia limitativă asupra căreia stăruie Mircea Eliade: „valorificarea experienţelor sufleteşti şi organizarea lor independentă de celelalte valori (economice, politice)”. Desigur, nu poate fi vorba despre cultură ca o îndeletnicire izolată de celelalte domenii sociale, ci de faptul că, odată apărută, cultura spirituală îşi cucereşte propriul palier, propria demnitate şi specificitate, păstrând, totodată, relaţii interactive cu restul ansamblului vieţii sociale. Fără a părăsi economicul şi politicul, ea le transcende, conturându-şi entitatea, concentrându-se asupra universului sufletului uman. Autonomia culturii îi conferă resorturi, funcţii şi mijloace imanente, deosebite de cele ale altor activităţi. Valorile culturii oferă oamenilor reperele de bază ale vieţii sufleteşti, ale comportamentelor şi acţiunilor umane, cultura învesteşte omul cu umanitate şi prin aceasta îl integrează în colectivitatea semenilor săi, precum şi în acea asociere de indivizi pe care o numim „popor”.

Într-un anume sens menirea culturii în societate poate fi asemuită cu misiunea imperceptibilului strat de ozon întru salvgardarea atmosferei terestre. În epoca contemporană, dominată de globalizare, popoarele se singularizează în special graţie culturii naţionale, întemeiate pe comunitatea de limbă şi tradiţie a purtătorilor ei, precum şi pe modul lor caracteristic de asimilare a influenţelor altor culturi. Uniformizarea culturii ar duce la dispariţia diversităţii vital necesare genului uman. Valorile spirituale general-umane pot fi cultivate doar prin dialogul creator fecund al unor identităţi culturale viguroase. Experimentele de omogenizare, fie şi treptată, a culturilor, s-au dovedit a fi păguboase şi mutilatoare. Periclitarea proceselor de dezvoltare liberă şi firească a spiritului duce la conflicte şi distorsiuni sociale.

Secolul al XX-lea a demonstrat că doar nivelul avansat al producţiei materiale şi al bunăstării nu asigură popoarelor o existenţă onorabilă. Pe de altă parte, unele seminţii care s-au impus prin creatori excepţionali şi opere ştiinţifice/de artă neperisabile, s-au arătat vulnerabile faţă de idei maniacale, s-au lăsat antrenate în măceluri reciproce, neputând opune rezistenţă inumanului. L. Cemortan a simţit această contradicţie încă din tinereţe. Nu doar din vocaţie, din patriotism şi dragoste de neam, dar şi pentru că a intuit importanţa covârşitoare a culturii pentru bunul mers al vieţii sociale, el a decis să-şi dedice viaţa acestui domeniu.

Copil fiind, s-a confruntat cu ecourile acelor zvârcoliri sinistre care bântuiau Europa. Auzea de la cei vârstnici vorbe alarmante despre proliferarea nazismului şi a mişcării fascistoide, care se afirmau cu obrăznicie şi brutalitate în mai multe ţări. Ele prevesteau atrocităţi de proporţii nemaiauzite care puneau în primejdie însăşi existenţa civilizaţiei umane. Fireşte, numeroşi intelectuali de seamă din Europa au sesizat pericolul, chemând lumea să se împotrivească acestui flagel comparabil cu o ciumă devastatoare. Cărţile lor penetrante şi tulburătoare ajungeau şi prin satele basarabene. Ele i-au fost accesibile tânărului Leonid, a cărui aplecare spre carte s-a vădit de timpuriu. În casa familiei Cemortan şi printre prietenii ei erau mulţi simpatizanţi ai mişcării antifasciste. După Congresul internaţional pentru apărarea culturii (Paris, 1935), organizat de către somităţi precum A. Gide, E.M. Forster, I. Erenburg, A. Huxley, mişcarea antifascistă în Europa se intensificase. Influenţa ei crescuse şi printre basarabenii socialmente activi.

De dragul obiectivităţii, trebuie să spunem că prea puţini dintre activiştii acestei mişcări erau bine informaţi şi au înţeles că regimul stalinist

totalitar, deşi se înfrunta cu cel nazist, se şi înrudea gemelar cu el. Unii dintre antifasciştii cu autoritate s-au lăsat convinşi de propaganda sovietică şi au închis ochii la marile fărădelegi şi crimele odioase săvârşite de regimul stalinist. Alţii le-au calificat drept nişte excese contingente unei cauze nobile. Oricum, lupta împotriva fascismului era declarată nu doar prioritară, ci singura care merită sacrificii. (A câta oară în istorie sloganul „scopul scuză mijloacele" produce efecte nefaste! Doar şi Hitler invoca, întru justificarea genocidului dezlănţuit, nobleţea naţional-socialismului).

Se pare că natura inumană a totalitarismului de orice coloratură fie că nu era conştientizată, fie că era în mod deliberat ocultată, lăsându-se elucidarea ei pentru vremuri mai potrivite. Mărturiile unor intelectuali de marcă, invitaţi să viziteze Uniunea Sovietică, pe larg mediatizate, n-au făcut decât să cosmetizeze regimul, acordându-i certificat de credibilitate unui tiran sinistru (desigur, au fost şi excepţii: A. Gide, P. Istrate ş.a.). După aceasta orice aluzie la nedreptăţile staliniste era taxată drept „calomnie" şi atac duşmănos la „bastionul de nădejde" al luptei pentru salvgardarea umanităţii. Pe această poziţie dubioasă s-au situat şi unii reprezentanţi de calibru ai culturii române (Al. Sahia, mai târziu G. Călinescu, M. Sadoveanu ş.a.). Faptul nu a putut să-i deruteze pe simpatizanţii mişcării de stânga veritabile.

Basarabenii aveau şi destule motive endemice pentru asimilarea entuziastă a idealurilor socialiste. Istoria Basarabiei şi realităţile timpului favorizau receptivitatea la ideile şi doctrinele privind binefacerile socialismului şi efortul susţinut întru construirea unei societăţi echitabile şi prospere. Din păcate, aceste doctrine conţin, mai toate, doze mari de conjecturi, mituri, spectre, utopii caduce. Speranţele oamenilor însă sunt perene.

Experimentul sovietic, dincolo de încrâncenările şi cruzimile comise sub lozinca luptei de clasă fără compromisuri cu „burghezia de la sate" – chiaburimea „generatoare a exploatării şi nedreptăţii", rămânea un stimulator al speranţelor, alimenta revolta firească împotriva vicisitudinilor îndurate de către majoritatea populaţiei. Creştea şi îngrijorarea faţă de amplificarea mişcării fascizante din România (Garda de fier, legionarismul), precum şi faţă de constituirea dictaturii regale, apoi a celei antonesciene. În Basarabia se acumulaseră şi serioase nemulţumiri faţă de modelul de administrare a ţinutului, dar, îndeosebi, a localităţilor rurale, faţă de trimiterea unor oameni adesea incompetenţi şi aroganţi de peste Prut pentru asigurarea ordinii publice şi pentru acoperirea necesităţilor învăţământului din zonă.

Maxima lui J. Ortega Y Gasset „eu sunt eu şi împrejurările mele” are un conţinut universal, viaţa omului nu poate fi extrasă şi judecată în afara contextului istoric, totodată, ea este deosebit de edificatoare pentru caracterizarea personalităţii lui L. Cemortan. Satul Chetrosu, judeţul Soroca, actualmente raionul Drochia – baştina Domniei sale – era o localitate populată de ţărani răzeşi – buni gospodari, puternic ataşaţi de datinile şi obiceiurile neamului, dar şi cu înclinaţii spre învăţătură, cu respect pentru cultivarea intelectuală. Ei manifestau interes pentru chestiunile social-politice, le discutau pe la întâlniri ocazionale. Familia Cemortan era una pilduitoare pentru consăteni, pentru etosul locului, care a marcat temeinic caracterul şi convingerile adolescentului Leonid, precum şi pe cele ale surorii sale.

Tatăl lor, Matvei Cemortan, bărbat inimos şi demn, absolvent al liceului din Soroca sub directoratul lui Constantin Stere, era profund influenţat de poporanismul sterist şi animat de dorinţa de a îmbunătăţi situaţia oamenilor nevoiaşi, de a reduce din grijile şi necazurile lor. Era cunoscut ca un militant antifascist şi un oponent al regimului dictatorial antonescian din România. În anul 1940, sătenii l-au ales în funcţia de preşedinte al sovietului sătesc, fapt care i-a cauzat judecarea şi condamnarea, în 1941, la un an plus o zi de închisoare (această zi complementară însemna interdicţia de a ocupa vreodată posturi publice). După război a mai făcut studii şi a lucrat ca agronom în satul natal, bucurându-se de respectul sincer al sătenilor.

Mama lui L. Cemortan, Claudia (am cunoscut-o în viaţă), deşi trecuse prin multe încercări grele, şi-a păstrat ţinuta plină de demnitate până în ultimul ceas. Comportamentul ei impecabil şi inteligent venea să ofere exemplul unei mame şi gospodine ideale. Cred că putea servi drept model de mamă-moldoveancă, model plăsmuit şi desăvârşit de o tradiţie milenară.

Am certitudinea că anume graţie educaţiei principiale în familie s-au format caracterele individuale şi aspiraţiile sociale ale celor trei copii. Ei au fost pregătiţi să lupte până la sacrificiu pentru crezul lor. Îndată după venirea armatei sovietice ambele surori – Ludmila şi Eugenia – s-au angajat voluntar în armata sovietică pentru a grăbi zdrobirea fascismului.

L. Cemortan, care în 1944 abia trecuse de vârsta de 16 ani, atribuindu-şi 18, s-a înrolat într-un detaşament de partizani şi a fost paraşutat în sudul Moldovei. Într-o încăierare cu nemţii, glontele i-a străpuns pieptul în apropiere de inimă. A urmat o perioadă de tratament şi recuperare, apoi a intrat la Universitatea din Chişinău pentru a studia filologia.

Unii pot considera aceste fapte nesăbuite, generate de un romantism infantil şi maximalist. Dar viaţa fără ideal este searbădă. Un tânăr fără ideal riscă să devină sclavul propriilor vicii, sau un conformist banal, sau – şi mai rău – un laş şi un ticălos care nu merită încrederea semenilor. În vremurile de cumpănă, când este pus în joc destinul omenirii, e preferabil să te supui cu uitare de sine riscului – pentru un ideal, pentru o cauză pe care o crezi generoasă. Absenţa idealului erodează credinţa în libertatea spiritului, în puterea lui de a înainta pe calea binelui şi dreptăţii, împinge spre indolenţă şi delăsare.

Or, există şi altă faţetă a problemei. Idealurile nobile, în cazul în care sunt ancorate în doctrine rigide şi în proiecte fantasmagorice, pot fi compromise de forţe malefice, pot fi deformate până la caricatural. Aceasta se şi întâmplă când ele încap pe mâna unor fanatici vanitoşi, propulsaţi pe scara socială în condiţii de totalitarism şi dictatură. Astfel de condiţii nu pot apărea într-o democraţie autentică, bazată pe valori democratice şi pe un solid eşafodaj cultural.

Proba de foc prin care a trecut L. Cemortan i-a certificat calităţile morale şi de caracter, care l-au ajutat şi ulterior, când şi-a făurit destinul profesional. A simţit chemarea pentru domeniul artistic şi s-a aventurat cu temeritate pe acest minunat, dar şi minat, tărâm. S-a dovedit că, în spectacolul vieţii, Cronos i-a încredinţat rolul dificil de administrator al procesului resurecţiei culturale şi în această postură a fost aruncat în vâltoarea unor evenimente şi situaţii de un dramatism aparte.

Războiul lăsase în urma sa o economie ruinată, o sărăcie cumplită. Populaţia îngrozită de atrocităţile flagelului, frustrată, derutată, aştepta cu disperare nişte schimbări salvatoare. Dar au urmat alte încercări terifiante: seceta groaznică, foametea devastatoare, apoi abuzurile „deschiaburirii”, deportările despotice în masă ale ţăranilor, persecuţiile din motive ideologice, politice, religioase. Şi colectivizarea forţată, care suprima în mod brutal tradiţiile de gospodărire în agricultură, a sporit neliniştea şi deruta ţăranilor.

E de la sine înţeles că, pe acest fond, redresarea şi dezvoltarea culturii naţionale era un lucru extrem de anevoios. Apoi domeniul culturii suferea şi de adversităţi autohtone. În tânăra republică sovietică se formase un enorm deficit de cadre profesioniste în toate ramurile – învăţământ, editare şi difuzare de carte, teatru, muzee etc. Se împuţinaseră şi creatorii de artă propriu-zişi, şi promotorii creaţiei artistice. Principalul furnizor de cadre „specializate” devenise Transnistria, unde, încă în anul 1937, se făcuseră

„epurări” şi exterminări masive ale intelectualilor pe motive de „naţionalism” şi alte păcate politice. Prea puţini au reuşit să supravieţuiască represiunilor, şi aceştia erau fie conformişti învederaţi, fie doctrinari dogmatici, bigoţi. În 1941 bărbaţii din această regiune au fost mobilizaţi şi trimişi pe front, unde numai instruire savantă nu se făcea. Cei care au scăpat cu zile s-au reprofilat în luptători ai „frontului cultural” al Moldovei Sovietice. Aceste persoane „rodate” de regim erau creditate cu credibilitate şi se bucurau de susţinerea politică a partidului, pe când moldovenii din Basarabia erau trataţi cu suspiciune, erau marginalizaţi până şi comuniştii ilegalişti. Nomenclatura se recruta preponderent dintre foştii ofiţeri ai Armatei Sovietice, sau dintre funcţionarii importaţi de prin alte regiuni. Din aceste resurse umane s-a alimentat, în special, primul eşalon al conducerii republicii.

Autorităţile de la Moscova, bineînţeles, promovau politica naţională circumscrisă doctrinei marxist-leniniste, care prevedea lichidarea înapoierii economice şi culturale a popoarelor, dar – Nota Bene – în perspectiva dispariţiei treptate a deosebirilor dintre naţiuni. Printre ştabii partidului întotdeauna au fost şi adepţi ai unei accelerări forţate a progresului, cu arderea etapelor şi omisiunea unor stadii, având drept obiectiv formarea poporului sovietic omogen, lipsit de astfel de prejudecăţi ca respectul pentru tradiţia şi demnitatea naţională, dragostea pentru limba maternă. Până atunci însă integrată „horei” republicilor-surori, Moldova trebuia să-şi dezvolte cultura autohtonă – condiţie indispensabilă construcţiei economice şi sociale preconizate. Acest lucru nu se putea face fără atragerea unor intelectuali versaţi şi energici cu aptitudini de lideri, capabili să mobilizeze potenţialul spiritual existent, să elaboreze proiecte, să întemeieze instituţii viabile şi eficiente.

Pe de altă parte, oamenii cu vocaţia şi pregătirea necesară pentru a activa în domeniu, vroiau să se afirme, să-şi valorifice capacităţile, să se facă utili prin efortul lor constructiv. L. Cemortan a fost unul dintre cei care s-au înrolat în acest pluton, asumându-şi o misiune deloc simplă şi deloc uşoară.

Defetismul nu-l caracteriza, iar speranţa îi sporea energia nativă. Credea în vorba poetului: *Acolo unde te paşte pericolul, creşte şi ceea ce te poate salva* (Hölderlin).

Personal am făcut cunoştinţă cu Domnia sa în anul 1961. Ocupa postul de viceministru al Ministerului Culturii. Am aflat că înainte de asta fusese şef de redacţie la Editura „Cartea Moldovenească”, director al Filarmonicii de Stat, redactor-şef al Departamentului artelor la Ministerul Culturii. În mediul

intelectualităţii de creaţie îşi câştigase reputaţia trainică de administrator onest, cu verticalitate, competent, laborios şi atent faţă de oameni, expeditiv în rezolvarea problemelor.

Este dificil să te menţii, mereu, la nivelul unor astfel de aprecieri, cu atât mai greu e să faci faţă exigenţelor în vremuri tulburi, cu mizanscene extrem de tensionate în sfera politicului, cu mutaţii alarmante la etajele superioare ale puterii, cu „demascări" odioase ale unor intelectuali de elită, la scară unională, dar şi locală. Realmente, oricine putea fi bănuit de insuficientă loialitate faţă de regim, un singur pas imprudent îl putea scoate din joc şi, la o adică, îşi putea pierde şi viaţa.

Astăzi diagnoza unui regim esenţialmente totalitar este, în linii mari, cunoscută, pe atunci, însă nu o ştia nimeni, cu atât mai puţin se lasă întrezărit deznodământul unei crize iminente. Pentru oamenii cu vederi de stânga idealurile proclamate doctrinar păreau destul de atractive, meritând sacrificii temporare în numele viitorului în care se vor realiza. Ei erau gata să accepte chiar şi o autoritate supremă discreţionară, care, ghidată de „adevărul ştiinţific", ar conduce societatea spre o viaţă echitabilă, fără exploatare şi fără sărăcie. Pentru mentalul uman adesea mirajele sunt preferabile unor perspective reale, învăluite în culori sumbre şi dezolante. Mulţi s-au adaptat la situaţie, afişând un optimism incurabil, alţii s-au postat în expectativă, aşteptând evoluţii sau reforme pozitive. Şi doar puţini s-au angajat la modul activ în recucerirea normalităţii şi a unui climat spiritual valorizant. Din păcate, experienţa ne demonstrează că nu virtuţile, ci viciile umane proliferează atunci când viaţa socială este forţată să înainteze pe un făgaş impropriu, să asculte de precepte şi dogme păgubitoare. Cultivând obedienţa şi zelul de executor necârtitor, regimul totalitar stimulează slugărnicia, lichelismul, carierismul lipsit de scrupule, turnătoria, vanitatea şi alte metehne umane.

În condiţiile ateismului „militant" (de fapt – agresiv şi represiv), doar cultura se mai putea opune invaziei acestor fenomene dizgraţioase şi degradante. Desigur, linia generală a partidului în administrare trebuia respectată întocmai (devierile de la ea erau aspru penalizate, micile abateri puteau fi tolerate dacă se făceau „cu voie la putere"). Executarea directivelor şi comandamentelor venite de sus era obligatorie, însă situaţiile concrete permiteau interpretări nuanţate, favorabile progresului culturii. Uneori, pentru o gestionare eficientă a domeniului era nevoie de căi ocolitoare, de anumite compromisuri şi stratageme ingenioase. În diferite circumstanţe şi

L. Cemortan le folosea, dând dovadă de simţ tactic şi perspicacitate. Dar, oricare ar fi fost miza, el a reprobat categoric cele şapte păcate capitale, considerate din vremuri străvechi ca fiind sursa tuturor crimelor şi nelegiuirilor: trufia, invidia, avariţia, desfrâul, lăcomia, ura, lenea. Se poate afirma, acum, că Domnia sa a dibuit una dintre cele mai eficiente modalităţi de a te opune unei puteri abuzive în condiţiile istorice date.

Dictaturile recurg întotdeauna la machiavelismul cinic de cea mai infamă probă. Autocraţia găseşte motive de justificare a oricăror crime. În tumultul luptei revoluţionare slujitorii regimurilor autoritare pot sacrifica pe oricine – prieteni, rude, părtaşi şi susţinători ai aceleiaşi cauze. Cel mai aureolat erou, cel mai merituos fruntaş poate deveni peste noapte „duşmanul poporului" şi, la cererea aceluiaşi popor, poate fi condamnat la moarte. Călăii înşişi adesea devin victime. Scriitori, artişti, pictori sunt mai întâi încununaţi cu glorie, apoi zdrobiţi fără milă, supuşi unor umilinţe insuportabile sau oprobriului public dezgustător. Unii îşi îneacă necazurile în alcoolism, alţii îşi pun capăt zilelor. În mediul intelectual se ştia de destinele mutilate ale unor personalităţi notorii (de la S. Esenin, V. Maiakovski, M. Gorki, V. Meierhold până la M. Şolohov, B. Pasternak, A. Ahmatova, A. Fadeev, A. Tvardovski), care nu s-au putut salva nici prin cel mai iscusit cameleonism. Defăimările urmate de „coborârea de pe soclu" se practicau sistematic pentru ca ceilalţi artişti neîncadraţi să se cuminţească şi să se dea pe brazdă. Ştabii republicani căutau să fie prevăzători, să anticipeze evenimentele, să se menţină pe val, să se asigure în cazul eventualelor vârtejuri politice. Ei erau mereu nervoşi şi supravigilenţi ca să nu nimerească ei înşişi în malaxorul punitiv, mereu îşi etalau sârguinţa, se arătau mai catolici decât papa. Impostorii locali, habotnicii intransigenţi şi parveniţii zeloşi se precipitau, uneori sărind peste cal. Ei aveau mână liberă mai ales în lupta cu naţionalismul autohton şi cu spiritul „culăcesc" în cultură. Pe aceste direcţii îşi dezlănţuiau iniţiativele şi inventivitatea. Să ne amintim de numeroasele campanii de denigrare a intelectualilor sub pretextul demascării naţionalismului burghez, a cosmopolitismului, a sionismului, a „idealizării trecutului istoric", a proslăvirii unor domnitori, a aderenţei la diferite „curente estetice burgheze" etc. În schimb, erau voalate afirmaţiile lui V. Lenin despre pericolul şovinismului rusesc de stat, erau tăinuite lucrările lui K. Marx şi F. Engels cu privire la problema Basarabiei. Mulţi scriitori, pictori şi alţi oameni de cultură au fost blamaţi, marginalizaţi, unii preferând să părăsească republica. Dirijorii principali ai unor asemenea acţiuni au fost

I. Bodiul, E. Postovoi, Medvedev. Dar erau destui zeloşi „băgători de samă” şi în funcţii de planul doi.

Din fericire, la conducerea unor foruri de decizie sau instituţii din sfera culturii au ajuns şi oameni de bună credinţă, care şi-au asumat sarcina deloc uşoară de a face totul ce era omeneşte posibil pentru a revigora acest sector. Desigur, nu este vorba de o echipă structurată, întemeiată pe o anumită platformă politică disidentă. Nu existau adversari camuflaţi sau declaraţi ai regimului. Oamenii aceştia nu erau nişte frondori sau aventurieri romantici, hotărâţi să meargă în contrasens cu realitatea, acţionând în mod violent. Dimpotrivă, nutreau speranţa cultivată din tinereţe că, în pofida deziluziilor provocate de derapajele politice, lucrurile se vor aşeza în timp şi îşi vor relua cursul firesc în mişcarea lor spre orizonturile nobile întrezărite. E adevărat, uneori se vorbea despre necesitatea unor reforme, care ar face imposibil despotismul maniacal, ar instala puterea bunului simţ şi a raţiunii. Ei ţineau la tradiţiile seculare, la etosul naţional, la demnitatea de neam, la forţele creatoare ale neamului. Nici pomenire de naţionalism xenofob. Dimpotrivă, în fapte, în comportamentul cotidian, în atitudini publice au manifestat întotdeauna respectul şi stima faţă de alte popoare, în special faţă de valorile create de corifeii culturii ruse. Or, tocmai aceşti oameni adesea erau suspectaţi că ar fi subminat temeliile internaţionalismului socialist.

În cadrul acestui curent intelectual, aglutinat doar de inteligenţă, de o simţire cu adevărat patriotică, de o cumsecădenie înnăscută, se remarcau în mod deosebit A. Corobceanu şi L. Cemortan. A. Corobceanu era o personalitate de mare anvergură. El ocupase succesiv mai multe funcţii de răspundere în organele de partid şi de stat. În anii şaizeci i s-a încredinţat postul de viceprim-ministru, responsabil de problemele învăţământului şi ale culturii. Întotdeauna a avut relaţii amabile cu subordonaţii, în schimb – destul de complicate cu nomenclatura. Domnia sa detesta în principiu atitudinea plină de aroganţă caracteristică majorităţii reprezentanţilor acestei tagme şi era incomod pentru ea. Totuşi, unii dintre superiori îl simpatizau şi îl susţineau când era cazul, operând însă cu maximă discreţie. Între A. Corobceanu şi L. Cemortan se legase o prietenie sprijinită pe un devotament neîndoielnic şi de nezdruncinat, întemeiat pe o comuniune sufletească aparte. Se înţelegeau perfect chiar şi atunci când era vorba de soluţionarea unor probleme controversate sau conflictuale. A. Corobceanu aprecia mult capacitatea lui L. Cemortan de a găsi soluţii neordinare, de a descurca alert şi cu minime pierderi iţele cele mai încâlcite.

Am impresia că la consolidarea acestei prietenii au contribuit mult şi similitudinile importante din biografiile lor. Ambii provin din judeţul Soroca, particularizat prin tradiţii şi cutume locale. În anii interbelici aici a planat spiritul lui C. Stere, învăluit într-o caldă simpatie a populaţiei. Celebrul apărător al ţărănimii, cugetător, doctrinar, politician, teoretician al democraţiei rurale întreţinea statornice legături cu baştina. Ideile poporaniste promovate de C. Stere erau, credem, nu doar cunoscute, ci şi acreditate cu entuziasm în familiile celor doi prieteni. (De fapt, şi alţi cugetători marcanţi vedeau satul ca principal depozitar al tradiţiilor ancestrale, precum şi ca cetate de rezistenţă a specificităţii etnice.) C. Stere considera ca la sat se află izvorul nesecat al talentelor, care are nevoie doar de stimularea şi susţinerea societăţii. „Poporanismul e mai mult un sentiment general, o atmosferă… intelectuală şi emoţională, decât o doctrină şi un ideal hotărât", scria C. Stere. Oricum, el îi îndemna pe intelectuali la „iubirea nemărginită pentru popor", îi chema să se înroleze în campania de iluminare şi sensibilizare a poporului. Ei trebuiau să contribuie cu toată dăruirea la ameliorarea condiţiilor sociale şi la educarea ţărănimii. De aceea cerea crearea unor opere de artă simple şi accesibile poporului, potrivite tradiţiilor şi gustului estetic al ţărănimii. Din punct de vedere strict estetic, această poziţie este vulnerabilă şi a fost supusă criticii în literatura de specialitate. Dar în contextul istoric concret ea a avut o rezonanţă mare, în special în mediul rural şi în general a jucat un rol pozitiv. Putem afirma că pentru Basarabia postbelică preceptele lui C. Stere erau deosebit de oportune.

În situaţia în care majoritatea populaţiei se afla mult sub nivelul de instruire potrivit dezideratelor civilizaţiei moderne, propulsarea dezvoltării culturale a satelor era un imperativ categoric.

Aspiraţiile celor doi prieteni s-au format în atmosfera poporanismului încă din fragedă copilărie. Iar în tinereţe firile active trăiesc într-un „timp-havuz" (noţiunea lui Lucian Blaga), ele scrutează viitorul şi îşi propun accederea spre valori superioare celor din trecut. Doctrina „revoluţiei culturale" proclamată de V. Lenin preconiza măsuri radicale pentru a „altoi" maselor populare această dimensiune, deşi se avea în vedere o cultură de tip nou, proletar, care ar înlătura toate ezitările conştiinţei burgheze şi ar fi, în definitiv, creuzetul unui „om nou". Arta trebuia să-şi însuşească „metoda realismului socialist", metodă chemată să transpună artistic ideologia partidului.

Multora conceptele în cauză le-au părut mai ademenitoare decât cântecele sirenelor mitice, chiar dacă forţau toate limitele pentru a crea nu doar o societate de tip nou, dar şi un om nou, deosebit de oamenii cunoscuţi în istorie. Doctrina a adunat adepţi în toată lumea şi, lucru curios, chiar din rândul artiştilor şi intelectualilor de primă mărime.

Viaţa omului nu e reductibilă la vreo ideologie politică. Probabil că cei doi prieteni purtau în suflet, conştient sau subliminal, trăirile şi năzuinţele adolescenţei, iar dragostea de neam, de limbă maternă devenise o constantă fiinţială de care nu mai puteau face abstracţie. Ei credeau sincer că în noile condiţii ideile steriste, care îi marcaseră magistral, pot fi înfăptuite, iar cultura poate deveni un antidot împotriva dezrădăcinării etnice, o cale care va duce la salvgardarea valorilor şi virtuţilor naţionale profund traumatizate. De aceea şi-au asumat, conjugându-şi energiile, efortul şi riscurile enorme inerente luptei. Desigur, în strădania lor nu erau singuri. Aveau simpatizanţi printre reprezentanţii elitei intelectuale, dar şi printre funcţionarii de partid şi de stat.

Printre aceştia a fost şi Artiom Lazarev – redutabil om de stat, care pe parcursul multor ani a gestionat învăţământul, cultura şi ştiinţa din Moldova. A fost o personalitate de mare calibru, în a cărei „urzeală" convieţuiau şi trăsături contradictorii. Era devotat cu trup şi suflet ideilor comunismului. Născut şi crescut în Transnistria, s-a manifestat încă înainte de război ca un organizator talentat, înzestrat cu o inteligenţă remarcabilă, cultivat, principial, cutezător. Războiul l-a aruncat pe linia întâi a frontului, a luptat cu vitejie, de la începutul conflagraţiei până la sfârşitul ei. Pe timpul lui I. Bodiul şi E. Postovoi a avut confruntări aprige cu aceşti partizani zeloşi ai stalinismului care l-au învinuit de naţionalism. Din aceste motive el a fost înlăturat din Biroul politic, apoi din postul de secretar al Comitetului Central şi de membru al Comitetului Central. Consecinţele ar fi putut fi şi mai grave dacă nu ar fi avut susţinerea unor demnitari de rang înalt de la Moscova, dar şi, mai ales, o autoritate apreciabilă printre intelectualii din Moldova, de care oponenţii lui A. Lazarev trebuiau să ţină seama.

De fapt, „păcatele" naţionaliste ale lui A. Lazarev se rezumau la susţinerea proiectelor de organizare a instituţiilor de cultură autohtonă, la stimularea pregătirii cadrelor naţionale prin trimiterea lor la studii în prestigioasele centre culturale din Moscova, Leningrad şi alte oraşe, la selecţionarea oamenilor de vocaţie şi talent pentru conducerea colectivelor artistice, la apărarea unor opere de artă cărora li se incriminau „abateri de la

linie”. Nu a fost privită cu ochi buni nici consimţirea organizării unei sesiuni ştiinţifice comune a Institutului de Lingvistică a Academiei de Ştiinţe a URSS şi a Institutului de Istorie, Limbă şi Literatură a Filialei Moldoveneşti (decembrie 1951) care a confirmat identitatea limbii moldoveneşti şi a limbii române şi a aprobat predarea clasicilor în şcolile moldoveneşti (deşi personal A. Lazarev opta pentru formula bizară „limbi identice, dar diferite”). Domnia sa a participat la inaugurarea Aleii clasicilor. Aceste evenimente au deschis orizonturi noi pentru cultura din republică. În timp ce istoricii din Moldova vorbeau la unison despre actul din anul 1812 ca despre o mare binefacere, dânsul deplângea dezmembrarea Moldovei. Domnia sa este iniţiatorul unei adrese semnate de un grup de demnitari către Comitetul Central al URSS cu revendicarea dreptului legitim al Moldovei la teritoriile de sud ale Basarabiei şi a accesului la Marea Neagră.

În toiul luptei pentru Independenţa Republicii Moldova, A. Lazarev a fost supus oprobriului presei pentru concepţia istorică pe care a promovat-o, pentru propovăduirea moldovenismului fundamentalist şi atitudinea potrivnică adoptării alfabetului latin. Înţelegem că în vâltoarea disputelor politice de atunci nu prea era loc pentru aprecieri echilibrate şi nuanţate. Dar ar fi păcat să rămână în umbră calităţile şi meritele acestei personalităţi proeminente, care a adus o contribuţie substanţială la propăşirea culturii naţionale din Moldova. A venit timpul unor analize obiective, care ar pune în lumină nu doar greşelile, dar şi multiplele beneficii pe care le-a adus domeniului acest precursor în postura sa de administrator şi gestionar.

De altfel, L. Cemortan s-a bucurat de o colaborare fructuoasă cu A. Lazarev pe tărâm administrativ. Astfel, ei făceau totul ce le stătea în puteri pentru a minimaliza efectul campaniilor injuste şi deconcertante împotriva unor oameni de creaţie. Ei dezaprobau de comun acord odioasele campanii calomnioase împotriva intelectualilor, capabile să distrugă moral şi psihic talentele, precum şi să le deturneze destinele. Manifestările la care ne referim scontau o defăimare metodică a creatorilor neînregimentaţi şi induceau o servitute generală degradantă. Ei le opuneau cu un curaj chibzuit, dar ferm, practica susţinerii şi ajutorului discret acordat celor persecutaţi, stimulau pe toate căile pregătirea tinerilor dotaţi. Probabil că anume aceste activităţi ale domniilor lor au alimentat amiciţia şi cooperarea dintre A. Corobceanu, L. Cemortan şi A. Lazarev.

Unii dintre cei ostracizaţi pe nedrept au fost, până la urmă, angajaţi în instituţii subordonate ministerului sau chiar în aparatul central. Ei căutau să

reducă la minimum procedurile birocratice, se ocupau nemijlocit de trierea cadrelor, încurajau pe toate căile tinerii studioşi, care, fireşte, veneau în temei de la sate. Se poate spune, fără a exagera, că oamenii de teatru, muzicienii, pictorii etc. care şi-au început cariera în acele vremuri s-au bucurat de tot sprijinul posibil, uneori mai puţin formal, al acestei administrări.

L. Cemortan era foarte mâhnit de principiul „remanentist", aplicat subvenţionării culturii. Acest principiu consta în faptul că ministerului culturii i se acorda un buget minimal în raport cu celelalte ministere, ceea ce, practic, obstrucţiona dezvoltarea domeniului. Salariile artiştilor erau foarte mici, ceea ce îi obliga să se angajeze la munci suplimentare, în dauna activităţii lor de bază. Şi mai greu se rezolva problema spaţiului locativ. Artiştii consacraţi erau nevoiţi să trăiască în apartamente mai mult decât modeste, iar cei tineri trebuiau să aştepte cu anii fericirea de a avea un acoperiş deasupra capului. Dacă ţinem cont de faptul că miza strategică era selectarea talentelor autentice, de maximă performanţă, iar acestea adesea erau recrutate de prin raioane, ne vom da seama cât de acută era această problemă.

Iată un exemplu edificator. Celebrul coregraf, conducător al ansamblului *Joc,* Vladimir Curbet a fost invitat din provincie. Ansamblul se completa doar cu dansatori înzestraţi, care, majoritatea, erau de găsit tot în sate sau centre raionale. Practic, era imposibil să le oferi locuinţe, iar salariile erau modice. Ministerul trebuia să rezolve această antinomie. La una din şedinţele Comitetului Central s-a discutat problema plecării *Joc*-ului într-un turneu de durată peste hotare. Fiind invitat la şedinţă, L. Cemortan, responsabil pentru pregătirea turneului, a solicitat acordarea mai multor apartamente pentru membrii colectivului. A protestat cu vehemenţă tocmai E. Postovoi, care patrona cultura. „Nu ne ajung locuinţe pentru clasa muncitoare, iar nouă ni se propune să dăm prioritate unor ţupăitori" – a motivat dânsul. L. Cemortan comenta indignat: „Iată atitudinea faţă de cultură, faţă de munca artiştilor, în genere! De unde atâta ură, atâta antipatie faţă de talentele noastre autohtone?!". Asemenea bătălii întru apărarea drepturilor artiştilor se purtau permanent.

Domnia sa căuta să-i ajute pe oamenii proscrişi fără vină sau lăsaţi fără serviciu pentru prezumtive „devieri ideologice". Era mereu preocupat de urmările sinistre ale unei asemenea atitudini. Era convins că hărţuirea permanentă a intelectualilor, discreditarea premeditată a elitelor creatoare va avea consecinţe negative pentru viitoarele generaţii, pentru întreaga

societate a viitorului. Damnarea oamenilor care cultivă valorile autentice corupe spiritualitatea umană, împingând societatea spre primitivism şi sălbăticie. Iar acestea, conjugate cu forţele tehnicii moderne, pot cauza catastrofe inimaginabile! Subiectul acesta apărea mereu în discuţiile noastre în timpul studiilor la Academia de Ştiinţe Sociale de la Moscova. E şi firesc, deoarece el se revendica de la idealul său din tinereţe care l-a determinat să lupte pentru o societate echitabilă, precum şi de la subiectul tezei sale de doctorat vizând destinele culturii naţionale. (Din păcate, efectele nefaste ale unor astfel de atitudini iau contururi tot mai alarmante: sociologii constată tendinţa statornică spre diminuarea interesului pentru cultivarea spiritului la tineretul studios, iar pe de altă parte – scăderea ponderii disciplinelor umanistice în învăţământul şcolar şi cel universitar.)

O altă chestiune importantă care necesita investiţii şi efort a fost (şi rămâne a fi) salvgardarea şi prezervarea patrimoniului cultural moştenit prin istorie. Readucerea clasicilor, obţinută cu atâta greu, a fost o victorie mare, dar parţială. Mii de titluri de cărţi erau, în cel mai bun caz, trecute la index, iar în cel mai rău – pur şi simplu lichidate. Pericolul plana necontenit asupra monumentelor materiale (statui, edificii, parcuri). Multe biserici şi mănăstiri, care sunt nu doar simboluri ale credinţei, ci şi ale creaţiei strămoşeşti, au fost distruse sau lăsate pradă ruinării în mod deliberat. L. Cemortan era mereu preocupat şi de această problemă, de soluţionarea ei civilizată în pofida tuturor obstacolelor. El a susţinut cu entuziasm ideea ingenioasă a lui Grigore Cincilei – actor, istoric al teatrului, muzeograf şi bibliotecar, consătean cu L. Cemortan, de a salva sfintele locaşuri, folosindu-le ca muzee istorice. Ideea nu a avut şanse de izbândă, fiind blocată mai ales de conducerile locale.

Trebuie să amintim aici de încă un monument de mare importanţă simbolică, care a rezistat încercărilor de umilire. Este vorba de statuia lui Ştefan cel Mare din centrul Chişinăului. La Comitetul Central se discuta la modul serios mutarea statuii într-un loc mai îndepărtat şi dosit de ochii lumii. S-a cerut avizul ministerului. Întrucât ministrul A. Lazarev se afla în deplasare, avizul urma să-l semneze vice-ministrul L. Cemortan. Anume Domnia sa a redactat un aviz negativ, susţinut de argumente irecuzabile. Totuşi lumea era convinsă că avizul va fi repudiat. Dar, ca prin minune, a trecut, argumentele şi-au făcut efectul! Astăzi monumentul cu pricina a devenit un simbol al Republicii Moldova.

În sfârşit, voi evoca un episod care a mai fost relatat în presă, dar, pare-se, impactul lui nu a fost pe deplin conştientizat de opinia publică. Am în vedere

„Scrisoarea Cemortan”. În 1963 Domnia sa a fost primit la doctorantură în Academia de Ştiinţe Sociale de la Moscova. Lucrând la teza de doctorat, a hotărât să facă o analiză generală şi o sinteză a politicii naţionale în Moldova în baza faptelor şi documentelor. Concluziile erau dezolante şi alarmante. În anul 1964 am fost admis şi eu la studii doctorale în aceeaşi instituţie. În 1967 L. Cemortan a pregătit o scrisoare adresată Comitetului Central al Partidului Comunist din Uniunea Sovietică. Am luat cunoştinţă de acel text, apoi l-am discutat în detalii, l-am găsit bine gândit şi susţinut prin fapte reale. Între timp Gheorghe Cincilei a venit în vizită la Moscova. Eu am propus să punem tustrei semnăturile sub această scrisoare. L. Cemortan ne-a convins că în felul acesta vom aduce prejudicii cauzei şi ne vom supune unor riscuri nejustificate deosebit de mari. Scopul era ca informaţia să ajungă la destinaţie, iar forurile competente să ia deciziile corespunzătoare, oricine ar fi fost autorii scrisorii.

Textul scrisorii se referea strict la promovarea unei linii antileniniste în problema naţională de către conducerea Moldovei. De aceea erau multe trimiteri la tezele lui V. Lenin şi la Constituţia Uniunii Sovietice. Dar, în loc să examineze informaţia, instanţa a expediat scrisoarea lui I. Bodiul. Organele securităţii din Moldova au primit dispoziţia să caute autorul. Convocat la Comitetul Republican al Securităţii, L. Cemortan, fiind întrebat dacă Domnia sa nu poate contribui la depistarea autorului, a răspuns că autorul este chiar el. A doua zi a fost exclus din partid şi disponibilizat din serviciu. Aflând aceasta, i-am spus că mă voi duce să fac şi eu un autodenunţ. M-a convins că gestul va dăuna şi cauzei, şi mie, şi Domniei sale. Atunci am redactat un demers, în care argumentam că L. Cemortan are doar culpa nesemnării scrisorii, iar învinuirile de naţionalism, care i s-au adus, nu au niciun temei. Eram convins că acelaşi pas îl vor face şi alţi intelectuali din anturajul nostru. De aceea i-am colindat pe unii oameni de cultură, care îl cunoşteau bine şi care înţelegeau perfect că L. Cemortan suferă pe nedrept. Însă numai doi dintre ei (Gh. Malarciuc şi L. Mursa) au avut curajul să semneze şi să expedieze la Moscova demersuri similare. Restul s-au abţinut. Însă dezbaterile asupra problemei au căpătat o amploare considerabilă. L. Cemortan se ferea de întâlniri ca să nu-şi compromită prietenii şi cunoscuţii. Am certitudinea că A. Lupan şi A. Lazarev au continuat să-l trateze cu respect şi consideraţie, doar că, aidoma multor altora, s-au ferit să-şi exprime deschis simpatia. Doar A. Corobceanu şi N. Testemiţeanu căutau să-l contacteze şi să comunice deschis cu el, cum o făceau şi mai

înainte. În tot cazul, scrisoarea a avut un ecou răsunător, s-a repercutat asupra conştiinţelor în sensul descătuşării lor şi a influenţat multe dintre evenimentele ulterioare.

Suntem ferm convinşi că istoria i-a rezervat umanistului, iluministului, omului de cuvânt şi de caracter L. Cemortan o nişă aparte. Îi îndemnăm pe cei care se vor apleca, cu răbdare, asupra trecutului culturii naţionale să stăruie asupra acestei figuri emblematice pentru vremurile la care ne-am referit şi să-i evalueze prestaţia. În ce ne priveşte, o putem cuprinde, eliptic, în câteva sintagme: bună-credinţă, bun-simţ, sacrificiu în numele semenilor, onestitate profesională, slujire necondiţionată idealului social şi valorilor spirituale perene.

Partea II

LEONID CEMORTAN – ISTORIC DE TEATRU

AUREL ION MAICAN ŞI TEATRUL ROMÂNESC DIN BASARABIA INTERBELICĂ

După realizarea în 1918 a idealurilor Unirii tuturor românilor, pentru care au luptat atâtea generaţii, devine evidentă necesitatea depăşirii etapei dominării în artă a formelor şi tiparelor tradiţionale, de cele mai multe ori de sorginte etnofolclorică, optându-se cu o deosebită insistenţă pentru asimilarea limbajului artistic modern astfel încât arta şi cultura românească să se alinieze la cultura occidentală contemporană.

Camil Petrescu scria în 1924: „Dacă e vorba de o afirmare, noi nu vedem decât una activă şi productivă: afirmarea geniului şi fiinţei noastre specifice în forme de cultură europeană”[1].

În domeniul teatrului nevoia de înnoire a artei scenice naţionale se resimte încă înainte de Primul Război Mondial. Dar, după război, această orientare spre reforme, spre reteatralizarea teatrului devine şi mai pronunţată. Integrarea în curentele estetice internaţionale, susţinută după 1918 şi de contactele cotidiene directe cu reprezentanţii diferitor şcoli teatrale germane din Transilvania, Banat şi Bucovina şi cu cei ai orientărilor estetice principale ale teatrului rus cu care a venit în contact Basarabia, au contribuit din plin la desfăşurarea unei adevărate revoluţii în regia teatrului românesc, la schimbări substanţiale şi în celelalte componente ale artei dramatice, în primul rând, scenografia şi arta actorului.

Pionierii acestei mişcări teatrale reformatoare din epoca interbelică au fost regizorii Soare Z. Soare, Aurel Ion Maican, Victor Ion Popa, precum şi pleiada de scenografi: George Lovendal, Theodor Kiriacoff-Suruceanu, Victor Feodorov etc.

Anume în această perioadă, datorită şi lui Aurel Ion Maican, în teatrul românesc, unde a existat o lungă tradiţie de primat a artei actoriceşti, acum figura centrală a artei spectacolului devine directorul de scenă, el determinând şi celelalte componente ale montărilor – scenografia, stilul de joc actoricesc, selectarea textelor dramatice etc.

Este ştiut faptul că Teatrul Naţional din Chişinău, primul teatru profesionist stabil din Basarabia (la început se numea Teatrul Popular din Chişinău), care a existat din 1920 până în 1935, de-a lungul căii sale de creaţie a cunoscut nu numai urcuşuri, dar şi coborâşuri. Or, timpul când a activat aici Aurel Ion Maican ca director de scenă a constituit un moment

de vârf în istoria Teatrului Naţional din Basarabia. După criza prin care a trecut Naţionalul chişinăuian în decursul anilor 1926–1927, când la cârma lui s-au perindat patru directori, în noiembrie 1927 în fruntea teatrului este numit avocatul Corneliu Sachelarescu, om de o vastă cultură, mare iubitor de artă. El caută să schimbe orientarea estetică a trupei, care practica un joc scenic oarecum depăşit, plin de clişee. Iar pentru aceasta caută să alcătuiască un repertoriu adecvat, împrospătând şi componenţa trupei. În calitate de director de scenă, în ianuarie 1928, este invitat de la Naţionalul din Cernăuţi Aurel Ion Maican, care activase acolo alături de Victor Ion Popa, afirmându-se ca un adept înfocat al reformei artei teatrale româneşti pe baza principiilor moderne ale teatrului european.

Novator în arta spectacolului, cu o largă disponibilitate pentru valorile plastice ale mişcării scenice, decorului şi luminii, A.I. Maican caută să folosească din plin spaţiul scenic. Şi, întrucât scena chişinăuiană nu corespundea cerinţelor unui teatru modern, el îşi începu aici activitatea iniţiind reconstruirea şi lărgirea spaţiului scenic.

După cum relatează ziarul „Rampa” din 22 ianuarie 1928 „la Teatrul Naţional din Chişinău se modernizează scena, deocamdată printr-un proscenium. Lucrările au şi început sub supravegherea directă a dlui Aurel Ion Maican. Va fi şi o nouă cortină de Th. Kiriacoff şi B. Nesvedov, dar sistemul de iluminat va fi transformat aproape în întregime”.

Paralel cu lucrările de reconstrucţie şi reutilare a scenei A. I. Maican desfăşoară din plin repetiţiile în vederea pregătirii unor spectacole, piesele fiind propuse de el însuşi. În „Rampa” din 26 ianuarie 1928 găsim o informaţie sumară din Chişinău intitulată *Ce se repetă?*, în care se anunţă că, de rând cu alte reprezentaţii, la 27 ianuarie va avea loc premiera *Teatrul în castel* de F. Molnar, indicându-se şi distribuţia. Iar pentru februarie era prevăzută o altă premieră a lui A.I. Maican – *RUR* de Karel Capek.

Alegerea acestor două piese n-a fost deloc întâmplătoare. Ele reflectau concepţiile tânărului director de scenă cu privire la teatru şi artă.

Astfel, vorbind de piesa lui F. Molnar, el afirmă că ea, ca şi alte texte ale acestui dramaturg, „sunt pe deplin în elementul meu, fiindcă originalitatea acestui autor îmi permite să fac orice... Având ca punct de plecare teatralitatea spectacolului, el jonglează cu situaţiile, cu fantezia, cu inventivitatea, realizând trecerea de la realitate la ficţiune şi de la ficţiune la realitate prin mijloace pe cât de originale, pe atât de savuroase”.

După părerea regizorului, Molnar şi-a scris piesa ca o replică la *Şase personaje...* de L. Pirandello, încercând să răspundă la întrebarea dacă teatrul trebuie să fie o copie a realităţii sau dacă nu cumva realitatea este un teatru şi conchide: „Mie personal îmi place să cred că realitatea este teatru”[2].

Într-un alt interviu, acordat revistei chişinăuiene Teatrul, A.I. Maican observă că problema corelaţiei *teatru – realitate – adevăr* este abordată şi în piesa lui Karel Capek *RUR*. „Eu cred, afirmă el, că teatrul nu este şi nu poate fi adevăr. Degeaba cauţi adevărul în teatru. Teatrul este artă”. Şi aici, chiar din momentul în care spectatorul îşi cumpără bilet, înţelege că ceea ce-i vor arăta actorii e convenţional şi relaţiile publicului cu artiştii din scenă au un caracter de convenţionalitate. În opinia lui, „fiecare piesă constituie şi un pretext pentru o reprezentaţie teatrală. Este deci vorba de joc. Şi eu în „RUR”, la Chişinău, joc, făcând trucuri în măsura în care timpul material şi mijloacele teatrului mi-au permis”. În ceea ce priveşte noţiunile de spectacol realist, impresionist, expresionist, stilizat – acestea, susţine A.I. Maican, sunt doar vorbe goale. Teatrul bun „e cel care-l faci cum vrei. Condiţia primordială: să fie interesant şi să placă. Pentru a realiza un astfel de teatru nu ţin cont de nici o regulă. Fac ce vreau cu toţi autorii şi interpreţii”, declară el.

Şi, într-adevăr, după cum remarcă cronicarii acelor ani, fiecare dintre montările lui A.I. Maican se întemeia pe o concepţie regizorală şi o soluţie scenică originală, deosebindu-se printr-un limbaj scenic adecvat concepţiei directorului de scenă.

Răspunzând acuzaţiilor că regia modernă acoperă calităţile actorului, el declară că aceasta e o mistificare. Căci dacă actorul are „coardele” necesare, regizorul nu face altceva decât să-1 îndrepte spre stările sufleteşti ale personajului. Dacă nu are aceste „coarde”, îi sugerează o temă ce să-1 împingă spre personaj. Actorii cu talent, îmi sunt dragi, pe cei lipsiţi de acest dar dumnezeiesc nu-i pot suferi[3].

Eminentul regizor-reformator opta pentru jocul de echipă şi constituirea ansamblului de actori uniţi prin aceleaşi idei şi aceeaşi viziune asupra vieţii şi asupra artei şi care ar fi în unison cu cele ale directorului de scenă. Ulterior, el va mărturisi că de multă vreme nutreşte visul de a selecţiona o trupă de actori din diverse teatre provinciale „pe care să-i pot educa în sensul vederilor mele de teatru”[4].

În ceea ce priveşte arta actorului, A.I. Maican insistă asupra unei desăvârşite tehnici corporale care ar contribui la evidenţierea sensurilor textului şi la crearea atmosferei corespunzătoare, tinzând, în acelaşi timp,

spre eliminarea declamaţionismului inert şi a ilustrativismului naturalist. Afirmând primatul regizorului în arta spectacolului, el, după cum am văzut, apără dreptul acestuia de a raporta textul dramatic la nivelele sale preferenţiale, directorul de scenă fiind autorul operei scenice.

O deosebită atenţie acordă A.I. Maican imaginii vizuale a reprezentaţiei, teatralităţii acesteia, limbajului scenic expresiv, revelării substanţei dramatice profunde prin „ascuţite forme teatrale". Subliniind importanţa unor astfel de componente ca decorul, costumele, lumina, tehnica teatrală, el studiază în detalii sistemul electric din teatru, orga luminilor etc. şi acordă o însemnătate primordială ordonării riguroase şi folosirii raţionale a spaţiului scenic.

Cu aproximativ o lună mai devreme de premiera de la Chişinău, A.I. Maican montase deja piesa *Teatrul în castel* la Teatrul Național din Cernăuţi, spectacolul fiind intitulat *Teatrul*. După cum remarcă Rampa din 1 ianuarie 1928, directorul de scenă, „un spirit veşnic inventiv... n-a înscenat piesa în linia strictă a ei, ci în linia operei teatrale în genul autorului. Dl Maican vede în toate piesele lui Molnar teatralitatea spectacolului". Montarea aceasta a dovedit cu elocvenţă faptul că regizorul ştie să evidenţieze în piesă esenţialul, materialul dramatic fiind doar un punct de plecare, o temelie pe care directorul de scenă îşi construieşte opera sa – spectacolul, însăilând „întâmplări însemnate sau mai puţin însemnate voit impregnate de teatralism şi care n-au de ţintă decât urmărirea unor efecte de teatru".

Desigur, punerea în scenă a aceleiaşi piese după un răstimp de doar o lună putea fi înţeleasă ca o repetare a primei montări. Regizorul însă declară într-un interviu din „Rampa" în ajunul premierei: „La Chişinău doresc să fac un spectacol complet original". Şi aceasta se referă nu numai la o posibilă comparaţie cu spectacolele cu această piesă văzute de el la Berlin, Köln şi Bucureşti, unde s-a mers „în strictă linie a piesei".

După cât se vede din acest interviu, montarea la Chişinău diferă în mod esenţial de cea de la Cernăuţi. Căci pentru ca teatrul ca artă să apară întru totul real, iar „realitatea nimic altceva decât teatru", directorul de scenă şi-a propus „să brodeze pe acţiunea piesei lui Molnar multe efecte de comedie", astfel că reuşita concepţiei regizorale depindea, în mare măsură, de jocul actorilor. Or, în distribuţia pe care A.I. Maican o consideră ciudată, făcută astfel intenţionat, rolurile erau încredinţate unor artişti ca Alexandru Economu, Dumitru Moruzan, Costache Antoniu, Mişu Balaban, Dem Hagiac, Nicolae Burghelea, Tanţa Brătăşeanu, care i-au imprimat reprezentaţiei amprenta individualităţii lor. Afară de aceasta, regizorul consideră că „pictorii

Th. Kiriacoff, A. Baillayre şi B. Nesvedov, toţi basarabeni, sunt chezăşie că cadrul pe care-l ofer Teatrului va produce senzaţie”[5].

Într-adevăr, spectacolul a avut un răsunător succes de public, fiind apreciat şi de critica de specialitate. Căci el nu numai că aducea în dezbatere probleme de ordin conceptual cu privire la esenţa teatrului şi la corelaţia lui cu viaţa reală, dar era, în acelaşi timp, captivant şi distractiv datorită unei întregi serii de scene izbutite, adesea neaşteptat de ingenios lucrate, precum şi personajelor expresive, bine reliefate, impunându-se mai ales prin regia neobişnuit de originală şi sugestivă.

Cronici elogioase şi diferite alte materiale au apărut în presa locală şi în cea bucureşteană. Astfel, cronicarul ziarului „Dreptatea”, care apărea la Chişinău, exclamă cu satisfacţie că, în sfârşit, Teatrul Naţional din Chişinău are un adevărat director de scenă şi consideră că „Aurel I. Maican creează un pas decisiv în evoluţia teatrului basarabean, începutul fericit fiind făcut cu Teatrul în castel de F. Molnar”[6].

Încurajat de succesul pe care 1-a cunoscut montarea cu piesa lui F. Molnar, A. I. Maican realizează un nou spectacol de anvergură cu piesa cunoscutului scriitor ceh Karel Capek *RUR*, text care făcuse pe atunci înconjurul lumii. La Chişinău premiera cu această dramă utopică a avut loc la 14 februarie 1928, constituind un adevărat eveniment în viaţa teatrală basarabeană, cu un larg răsunet în opinia publică.

Piesa lui K. Capek, considerată o dramă filosofică expresionistă, construită ca o utopie socială, era jucată în diferite ţări, deschizând în faţa teatrelor şi, în primul rând, a directorilor de scenă şi a scenografilor largi posibilităţi de creaţie inventivă.

A.I. Maican văzuse diferite montări ale acestui text, pe atunci în vogă, dar a ştiut să-şi găsească o cale proprie, o tratare scenică originală a dramei. Tratând una din temele preferate ale expresioniştilor, relaţia *om – maşină*, K. Capek relevă pericolul subjugării omului de către maşină, robotizarea omului, dezumanizarea lui. În piesă e vorba chiar de o răscoală a roboţilor împotriva oamenilor, ceea ce va duce la sfârşitul societăţii umane şi la dispariţia omului normal. Şi toate acestea se săvârşesc în numele regenerării personalităţii umane...

„Văd în personagiile din *RUR* mecanizarea individului, spune A.I. Maican, degenerarea care va duce la dispariţia definitivă a individului o reprezintă „robotii”... fabricaţi în mod mecanic după asemănarea omului”[7]. Pornind de la faptul că textul are caracterul unei fantezii utopico-sociale,

A.I. Maican evidenţiază trei personaje care au în spectacol o semnificaţie alegorică. Astfel, „bătrânul Alquist reprezintă Natura. Numai Natura poate descoperi regenerarea, ceea ce niciodată nu va putea face omul. Bătrâna îngrijitoare Nana reprezintă atavismul. Elena reprezintă eterna femeie, care nu va putea fi susceptibilă mecanizării atât timp cât dânsa iubeşte şi deci în ea preponderează instinctul”[8].

Roboţii, fabricaţi în mod mecanic, sunt la început lipsiţi complet de simţuri şi sentimente. Şi doar atunci când pământul este ameninţat să rămână şi fără aceşti degeneraţi, natura care cere oameni imprimă încetul cu încetul roboţilor nu numai simţuri, ci şi sentimente. „Astfel, datorită tot naturii, subliniază A. I. Maican, se ajunge la o producţie nouă de oameni regeneraţi. La finalul piesei robotina Elena şi robotul Primus personifică o nouă Evă şi un nou Adam. De aceea am pus pe aceştia doi, cei dintâi oameni regeneraţi, – să manifeste instincte primitive”[9].

Se ştie că pe atunci erau la modă diferite doctrine sociale care prevedeau „regenerarea” omului, „formarea omului nou” etc. Printre acestea erau fascismul şi comunismul. În piesă, şi mai ales în spectacolul lui A.I. Maican de la Teatrul Naţional din Chişinău, într-adevăr oamenii „regeneraţi” apar după răscoală şi distrugerea vechii organizaţii sociale (uzina de roboţi), dar ei sunt înzestraţi doar cu instincte primare... Vedem deci că spectacolul lui A.I. Maican avea o pregnantă pondere filosofică şi era de o stringentă actualitate politică, fapt pe care l-a dovedit din plin istoria secolului nostru.

Şi de această dată regizorul se conduce de aceleaşi principii de creaţie. Textul dramatic e privit drept pretext pentru realizarea unei opere scenice conform viziunii directorului de scenă, care, jucând şi jucându-se de-a teatrul, tinde ca spectacolul să intereseze şi să impresioneze spectatorul nu numai prin profunzimea sensurilor, ci şi prin forme expresive şi atractive, prin întorsături şi trucuri ingenioase, surprinzătoare, prin personaje care conjugă acţiunea concretă cu semnificaţia metaforică, cu simbolul.

Punând în scenă drama lui Capek, A.I. Maican nu numai că adesea n-a ţinut cont de comentariile şi indicaţiile autorului asupra montării, dar a operat şi o serie de tăieturi şi schimbări îh text.

În unele teatre din Germania, Austria, Marea Britanie etc. Elena (fiinţă umană) şi cealaltă Elenă (robotina) erau jucate de diferite actriţe. În spectacolul de la Teatrul Naţional din Chişinău aceste două roluri au fost interpretate de una şi aceeaşi actriţă (Jenny Irimescu), căci, după părerea directorului de scenă „femeia va fi aceeaşi în toate vremurile”[10]. Biroul

directorului uzinei de roboţi a fost aici transformat într-un aparat (azi i-am spune computer) prin care acesta conduce întreaga fabrică”[11].

După părerea lui A.I. Maican, în *RUR* Capek simbolizează mecanizarea individului, punând omenirea „să cânte ode păgâne curentului electric”. Din aceasta face el un simbol în spectacol, iluminând un glob pământesc. Iar în momentul în care ultimii oameni sunt omorâţi de roboţi, care aici reprezentau germenul degeneraţiei, lumina globului se stingea, pământul devenind tot mai rece şi lipsit de viaţă.

În acest spectacol înnoitor, regia, de fapt, îşi subsumează scenografia, care, completând şi sprijinind elementele regizorale, sublinia şi aprofunda valoarea semnificaţiilor filosofice umaniste ale spectacolului. Relevând temeiurile de la care s-a pornit la realizarea decorului pentru *RUR*, A.I. Maican spunea: „Piesa este o fantezie. De aceea şi în montare nu fac lucruri corespunzătoare vieţii adevărate. Nu voi da impresia interiorului unei camere şi nici impresia unei maşini adevărate. Mă rezum să dau numai într-un fel de manieră constructivistă o noţiune de linii mecanice reci, sobre, lipsite complet de căldura sentimentului omenesc”[12].

Se vede deci că autorul concepţiei decorului este însuşi directorul de scenă. Deşi, bineînţeles, el a fost ajutat de pictorii teatrului, renumiţii scenografi A. Baillayre, Th. Kiriacoff şi B. Nesvedov.

Noua montare a lui Aurel Ion Maican a fost înalt apreciată de presa vremii. Revistele şi ziarele de specialitate, precum şi alte publicaţii de la Bucureşti şi Chişinău au publicat interviuri, cronici şi articole despre acest spectacol. Astfel, ziarul chişinăuian „Dreptatea” scria: „Ceea ce dl Aurel Ion Maican izbuteşte să realizeze prin punerea în scenă a acestei utopii, întrece imaginaţia”[13]. La rândul său, „Rampa”, care deja publicase un amplu material despre piesa lui Capek şi concepţia regizorală după care a fost montată la Chişinău, revine cu o cronică desfăşurată la acest spectacol, considerat „senzaţia zilei la Chişinău”. Ziarul redă pe scurt acţiunea spectacolului „ca să se vadă cât de ingenios a putut într-un timp atât de scurt şi cu mijloacele slabe ale teatrului de aici să redea efectele grandioase care au uluit şi încordat publicul timp de aproape 4 ore şi pentru care l-a aplaudat frenetic”[14].

De obicei, cronicile consacrate spectacolului *RUR* analizează, în primul rând, concepţia regizorală şi realizarea ei plastică. Cât priveşte aportul actorilor, el este oarecum trecut în umbră de critică şi, de obicei, interpreţii sunt doar nominalizaţi, uneori chiar fără indicarea rolurilor jucate de ei.

Faptul că presa vremii a relatat mai mult despre regia spectacolului *RUR*, acordând relativ mai puţină atenţie interpretării actoriceşti, se explică, în primul rând, prin concepţia lui regizorală originală, inovatoare, nemaivăzută în teatrul chişinăuian. Şi este firesc că autorii articolelor şi ale cronicilor teatrale au evidenţiat, în primul rând, ceea ce i-a impresionat atât pe ei înşişi, cât şi publicul spectator.

Putem deduce însă că şi interpreţii rolurilor din spectacol nu totdeauna au fost la nivelul exigenţelor pe care le prezenta noul stil de joc scenic, cu totul neobişnuit pentru ei. Trupa dispunea de actori profesionişti dotaţi, dar ei, deprinşi cu tradiţiile realismului şi romantismului, aici trebuiau să prezinte nu oameni vii, cu stări sufleteşti şi trăiri psihologice individuale, ci mecanisme automatizate, roboţi lipsiţi de simţiri şi sentimente, care erau, de fapt, nişte simboluri plăsmuite în această reprezentaţie utopico-fantastică totalmente convenţională.

Totuşi critica apreciază pozitiv jocul actorilor în acest spectacol-eveniment. „Artiştii au jucat în ritmul straniu al autorului şi impulsul regizorului”– menţionează „Rampa”. Nominalizând actorii distribuiţi, ziarul menţionează că ei „au dat viaţă unor simboluri”. Autorul cronicii adaugă însă că „Mai aproape de realitate au fost Jenny Irimescu şi Angela Antoniu. Poate de aceea au fost şi mai pe placul publicului”[15].

„Dreptatea”, de asemenea, consideră că „interpretarea a fost bună, corespunzând concepţiei autorului şi directorului de scenă”. Gazeta remarcă jocul actorilor Gh. Aurelian, Alexandru Economu, Iancu Teodor, Costache Antoniu, Nicolae Şubă „în frunte cu Radu Popeea, care obţine în bătrânul Alquist o grandioasă întruchipare... Toţi au făcut un zid în jurul creaţiei lui Maican. Dra Jenny Irimescu, continuă cronicarul, a corespuns mai complet actului final... Dintre roboţi, singura care a imprimat nota adecvată atmosferei în chip ireproşabil este Angela Antoniu, care într-un rol mic, Sula, izbuteşte să impresioneze sala”[16].

Aşadar, şi „grandioasa întruchipare” a lui Radu Popeea şi succesul obţinut de Jenny Irimescu sunt legate de interpretarea unor personaje umane, pe când dintre actorii care au interpretat roboţi este numită doar Angela Antoniu care a avut aici „un rol mic”.

Aprecierile elogioase ale presei, atenţia deosebită de care se bucură spectacolul printre criticii de teatru, precum şi marele succes la public, atestă faptul că *RUR* a fost un important eveniment în activitatea de creaţie a Teatrului Naţional din Chişinău, precum şi în viaţa teatrală românească.

În contrapunct cu drama utopică cu profunde implicaţii de ordin filosofic a lui K. Capek directorul de scenă al Teatrului basarabean luă curând în lucru comedia originală *Omul cu mărţoaga* de G. Ciprian. Spectacolul, după această comedie românească, vădeşte o dată în plus că A.I. Maican era predispus să abordeze genuri dramatice diverse, realizate în chei stilistice diferite. El însă avea grijă ca de fiecare dată să-şi formeze o concepţie proprie despre text şi semnificaţiile lui, căutând şi o soluţie scenică originală. După cum declară într-un interviu din ajunul premierei, regizorul a fost captivat de această piesă care evită clişeele şi, operând, la prima vedere, cu lucruri banale, strecoară „de-a lungul actelor învăţături cu simbol etern omenesc şi cu un dialog sprinten şi pe alocuri paradoxal, având ca miez un simbol cu care ilustrează preceptul: „Cei de pe urmă vor ajunge cei dintâi”[17]. Cât despre principiile de care s-a călăuzit în realizarea montării, el menţionează că pune în scenă acest text „aşa cum îmi impune sufletul personagiilor. Banal. Realizez plastic stările lor”. Era deci vorba de găsirea unor forme plastice cât mai proaspete şi adecvate pentru a releva şi nuanţa sentimentele şi trăirile sufleteşti ale eroilor. De aici şi importanţa pe care o are în spectacol jocul actorilor.

După cum relatează Rampa, „piesa a fost interpretată cu multă îngrijire. Chirică, eroul central (Iancu Teodoru), apare ca un idealist incorigibil, neînţeles în societatea în care trăieşte, dar care are credinţă nestrămutată că odată şi odată personalitatea sa va fi recunoscută. „Mărţoaga”, după concepţia regizorului reprezintă partea materială a concepţiei cuiva putând fi înlocuită în mod concret cu talentul, slava, averea, onoarea etc.”.

Roluri reuşite au mai avut în acest spectacol actorii Dumitru Moruzan (*Varlaam*), Gh. Mitu Dumitriu (*Inspectorul administrativ*), Mişu Balaban (*Ideologul*), Aurel Decu (*Stăpânul calului*), Jenny Irimescu (*Ana*), Dem Hagiac (*Liceanul*), Nicolae Şubă (*Directorul şcoalei*), Virginia Teodoru (*Fira*). „Rampa” subliniază în deosebi meritul regizorului A.I. Maican, concepţia profundă şi inventivitatea căruia au asigurat succesul reprezentaţiei[18].

Aprecieri elogioase conţine şi cronica din ziarul local „Dreptatea”, care susţine că spectacolul *Omul cu mârţoaga* a fost pentru public o lucrare interesantă, iar pentru actori „o bucurie artistică”[19].

Din seria de spectacole de mare succes realizate de A.I. Maican la Teatrul Naţional din Chişinău face parte şi drama *Printre lupi* de George Tondouse.

Relatând despre o colonie de exilaţi din Groenlanda, printre care, în urma unui naufragiu, apare la un moment dat o fată din lumea liberă şi pentru care începe bătălia acestor corsari sălbătăciţi, cu dueluri şi omoruri din rivalitate şi gelozie, piesa captiva atenţia publicului, în acelaşi timp, ea prezenta un sondaj al adâncurilor fiinţei umane, vădind cât omenesc este în om, dar şi câtă bestialitate se ascunde în el. Anume pe calea explorării esenţelor fiinţei umane a mers regizoral, care, după părerea cronicarului de la „Rampa", „a pătruns adânc în problemă"[20]. Spectacolul s-a remarcat şi prin jocul expresiv, cu trăiri intense ale actorilor. S-au evidenţiat Radu Popeea, care a ştiut să nuanţeze trăirile unui deţinut în care la un moment dat se trezeşte omenia, luând apărarea fetei, fapt pentru care e omorât de ciracii săi, Nicolae Şubă (şeful acestor exilaţi răzvrătiţi), Jenny Irimescu în rolul fetei căzute pe mâna acestor lupi cu chip de oameni, Gh. Aurelian, Iancu Teodora, Nicolae Burghelea etc. în roluri de deţinuţi. După părerea ziarului „Rampa", spectacolul *Printre lupi* de la Teatrul Naţional din Chişinău, alături de *RUR* sunt cele mai bune din stagiunea 1927–1928.

În calitate de conducător artistic al trapei, A.I. Maican a revăzut şi cizelat tot repertoriul teatrului. Dar, principalul, este că el a impus noi orizonturi şi orientări estetice, familiarizând actorii şi publicul cu o serie de noi principii de tratare a textelor dramatice şi de realizare a spectacolelor ca opere scenice unitare, zămislite după un concept regizoral integrator, afirmând primatul regiei în arta spectacolului.

În montările lui A.I. Maican un rol important revine scenografiei, organic legată cu regia, formând imaginea vizuală a operei scenice şi contribuind la evidenţierea înţelesurilor ei în toată complexitatea şi profunzimea lor. Anume în această perioadă activitatea pictorilor scenografi de la Teatrul Naţional Th. Kiriacoff, A. Baillayre, B. Nesvedov se ridică la un asemenea nivel încât despre arta lor se vorbeşte nu numai în toată ţara, dar şi peste hotarele ei.

Urmărind scopul de a încuraja tendinţele moderne în jocul actoricesc, A.I. Maican, susţinut de directorul teatrului Corneliu Sachelarescu, a organizat plecarea într-o călătorie de studiu la Berlin, Bruxelles, Koln, Zurich, Strasbourg şi Viena a unui grup de actori chişinăuieni din care făceau parte Gheorghe Aurelian, Alexandra Economu, Dumitra Moruzan, Mişu Balaban, Jenny Irimescu, împreună cu Th. Kiriacoff şi, bineînţeles, în frunte cu Aurel Ion Maican.

Conducerea trapei, cu participarea reprezentanţilor opiniei publice a organizat premierea celor mai buni actori, printre care Ana Bonciu, Lulu Aurelian, Costache Antoniu, Ion Stănescu şi Constantin Mitra.

Perioada când în fruntea Naţionalului din Chişinău s-au aflat Corneliu Sachelarescu şi Aurel Ion Maican a fost deosebit de fructuoasă şi în ce priveşte legăturile teatrului cu publicul. Cronicarii teatrali au remarcat faptul că a fost înregistrată o creştere bruscă a afluenţei de spectatori.

Conducerea teatrului a organizat şi o serie de turnee prin oraşele şi satele basarabene. Iar la Chişinău, pentru a apropia păturile democratice largi de arta teatrală, a fost organizat un teatru de cartier, filială a Teatrului Național, deschis în localul Școlii Mihai-Vodă[21].

La Teatrul de cartier s-au jucat comediile *O căsnicie* de G. Ursachy şi *O noapte furtunoasă* de I. L. Caragiale, drama *Vlaicu-Vodă* de A. Davila etc.

O altă direcţie de orientare a Teatrului Naţional din Chişinău erau spectacolele pentru copii. După comedia *Ciufulici* de G. Silviu, au urmat piesele pentru copii *Pufuşor şi Mustăcioară* şi *Păpuşa cu piciorul rupt* de V.I. Popa, montate sub conducerea lui A.I. Maican. Conducătorii teatrului din Chişinău visau chiar să deschidă un teatru pentru micii spectatori.

Ziarul „Rampa" din 10 martie 1928, trecând în revistă acţiunile înnoitoare ale directorului Corneliu Sachelarescu, îl menţionează pe A.I. Maican „care a adus un suflu modern, nou" în Teatrul Naţional din Chişinău.

Conducerea trapei îşi făcea noi planuri îndrăzneţe pentru stagiunea 1928–1929. În timpul verii a fost alcătuit programul repertorial, fiind pregătite pentru toamna viitoare o serie de spectacole montate în majoritate de A.I. Maican. S-au desfăşurat lucrările de reparaţie a localului teatral. Se prevedea şi construcţia unui nou teatru, deoarece clădirea veche nu mai corespundea necesităţilor şi trebuia reconstruită. Primăria oraşului făgăduise suma necesară, punând la dispoziţie şi sectorul de teren necesar, alături de Banca Oraşului[22].

Dar acestor şi altor planuri nu le-a fost dat să fie realizate. Căci o dată cu schimbările intervenite în guvernul ţării la Bucureşti, Corneliu Sachelarescu este înlăturat de la conducerea Teatrului Naţional din Chişinău. În locul lui, la 15 noiembrie 1928, este din nou numit Ion Livescu, ale cărui concepţii despre teatru se deosebeau radical de cele împărtăşite de eminentul regizor-reformator.

Odată cu numirea noului director, planurile repertoriale au fost schimbate, iar majoritatea spectacolelor pregătite de A.I. Maican n-au mai

văzut lumina zilei. Peste câtva timp, la rugămintea lui Iorgu Iordan, directorul Teatrului Naţional din Iaşi, A. I. Maican este transferat de Ministerul Cultelor şi Artelor ca director de scenă la Naţionalul ieşean. Împreună cu el va pleca curând şi Th. Kiriacoff. Astfel, a luat sfârşit cea mai frumoasă pagină din istoria Teatrului Naţional din Chişinău, care revine la albia vechilor tradiţii ale teatrelor provinciale.

Activitatea lui A.I. Maican a lăsat amprente adânci asupra vieţii teatrale basarabene, care nu s-au şters odată cu plecarea sa de la Chişinău. Nivelul artistic elevat cunoscut de trupa Naţionalului basarabean pe timpul când el a condus-o, rămâne un moment de referinţă şi pentru artişti, şi pentru critici, şi pentru public. Lipsa lui A.I. Maican se va resimţi din plin. Aceasta o vădeşte nu numai faptul că o serie de artişti de frunte – Dumitru Moruzan, Radu Popeea, Jenny Irimescu, Ion şi Virginia Teodoru, scenografii Th. Kiriacoff şi A. Baillayre, compozitorul Mihail Bârcă etc. vor părăsi teatrul. Acum presa centrală va scrie mai puţin despre teatrul chişinăuian, şi de obicei în plan informativ, căci viaţa teatrală basarabeană nu mai avea strălucirea de odinioară şi era lipsită de evenimente artistice de mare răsunet.

Iar spectatorii îşi vor aminti şi ei cu nostalgie de timpul când în fruntea trupei chişinăuiene se aflau A.I. Maican şi C. Sachelarescu. Şi nu odată intelectualii de frunte de aici, printre care academicianul Şt. Ciobanu, scriitorul N. Dunăreanu, profesorul universitar C. Tomescu, publicistul Al. Terziman etc., vor cere ca Teatral Naţional din Chişinău să-şi îmbunătăţească activitatea astfel ca să se ajungă la nivelul realizărilor artistice de pe timpul lui A.I. Maican. Iar ziarele din Chişinău îşi vor informa cititorii despre succesele lui A.I. Maican şi ale lui Th. Kiriacoff la Iaşi, exprimându-şi regretul că chişinăuienii nu-i mai au printre ei.

De altfel, şi după plecarea eminentului regizor la Iaşi el nu şi-a întrerupt legăturile cu Basarabia, întreţinând relaţii cu diferiţi intelectuali de aici, mai ales cu C. Sachelarescu. La Chişinău şi în alte localităţi basarabene sunt jucate şi unele spectacole realizate de dânsul la Naţionalul din Iaşi.

Iar după închiderea în 1935 a Teatrului Naţional din Chişinău, Primăria oraşului, la sugestia lui C. Sachelarescu, 1-a invitat pe A. I. Maican pentru consultaţie – ce s-ar putea face cu localul fostului Teatru Naţional, care, nefiind reparat ani la rând de directorul concesionar I. Livescu, devenise impracticabil şi ce teatru ar trebui organizat în localitate. Sosit împreună cu arhitectul Marcel Iancu, pe care regizorul îl prezintă ca prieten al său, după o minuţioasă studiere A.I. Maican propune un plan-concept de fortificare a

zidurilor edificiului, replanificare şi reutilare a sălii de spectacole, scenei şi a foaierului.

„Gazeta Basarabiei” publică un amplu interviu cu A. I. Maican realizat de cunoscutul scriitor şi publicist basarabean Al. Robot, în care este expus acest plan original. Regizorul însă subliniază că „lucrările de reconstrucţie a clădirii se cer efectuate fără întârziere, altfel zidurile se vor ruina”[22]. (După cum se ştie, întrucât reconstrucţia a întârziat, clădirea peste doi ani într-adevăr s-a dărâmat.)

Între timp, la Chişinău se organizase un grup de artişti, majoritatea foşti actori ai Teatrului Naţional (Maria Cosmacevscaia, Ana Zaborovschi-Economu, Nicolae Burghelea, Aurel Decu, Dominte Timonu etc.) care, sporadic, jucau spectacole. Ei sperau că aceasta ar netezi drumul spre reînfiinţarea Teatrului Naţional, pentru care pleda şi Primăria municipiului.

Totuşi, referindu-se la chestiunea organizării unei instituţii teatrale în centrul Basarabiei, A.I. Maican se pronunţă pentru un teatru municipal, fiind convins că pentru oraşele din provincie aceasta e cea mai nimerită formă de organizaţie teatrală, deoarece teatrele municipale nu pot fi instituţii parazitare unde dispar subvenţii de milioane şi ele sunt cu adevărat cointeresate să aibă şi spectatori.

După părerea sa, Chişinăul, al doilea oraş din ţară după numărul de locuitori, nu poate să nu aibă teatru, şi acesta trebuie să fie de comedie muzicală şi operetă. Căci, menţionează el, „oraşul are un public tânăr, muzical. De atâta îi oferim opereta care va i6 februarie 1936. atrage şi pe cei ce nu cunosc la perfecţie limba română”[23].

Presa basarabeană din această perioadă publică diferite articole şi interviuri în care cunoscutul regizor român abordează şi alte probleme ale dezvoltării artei dramatice moderne. Astfel, în ziarul „Viaţa Basarabiei” el îşi exprimă opiniile despre rolul teatrului în viaţa socială, despre diferite curente moderne în teatrul european, despre spectacolele regizorului rus A. Tairov, pe care le văzuse de curând la Praga etc.[24]

Însă, pe lângă chestiunile de ordin teoretic, general, pe el îl preocupă problema supravieţuirii teatrelor în condiţiile concrete ale societăţii româneşti din epocă. Şi deoarece bugetul nu mai era în stare să subvenţioneze teatrele naţionale de provincie, el consideră că salvarea poate fi numai în cimentarea legăturilor teatrului cu spectatorii. Şi, întrucât comedia muzicală şi opereta se bucurau de o largă popularitate, A.I. Maican se orientează anume spre aceste genuri. Pentru a demonstra în mod practic viabilitatea acestor opinii,

A.I. Maican organizează, în mai şi iunie 1936, la Chişinău şi în alte localităţi din Basarabia un turneu al trupei condusă de renumita Maria Antonova, cu spectacolul *Femeia-i... tot femeie*, comedie muzicală pe care o montase tot el.

Având în vedere faptul că iniţiativa sa a avut ecouri favorabile, A.I. Maican se adresează Primăriei Chişinăului cu o ofertă care prevedea organizarea unei companii de operetă şi comedie muzicală. Trupa urma să fie alcătuită din 20 de artişti reputaţi, iar ansamblul de figuranţi să fie compus din elevi ai celor trei conservatoare din oraş. Planul prevedea, de asemenea, că Primăria va pune la dispoziţia trupei un local încălzit şi iluminat, costumele şi decorurile rămase de la fostul Teatru Național, precum şi o subvenţie lunară de 150 mii de lei, durata stagiunii urmând să fie de 5 luni. Acceptând în principiu oferta, Primăria, la rândul său, a intervenit cu un memoriu pe lângă Ministerul Cultelor şi Artelor, arătând importanţa pe care o are Teatrul Național pentru oraş şi solicitând o subvenţie din buget pentru viitoarea trupă[25].

Până la urmă, Ministerul nu s-a grăbit (deşi a promis) să susţină financiar Teatrul Municipal, iar subvenţia Primăriei s-a dovedit insuficientă, cu atât mai mult că Teatrul s-a văzut nevoit să plătească şi chiria localului (80 mii lei din cele acordate lunar de administraţia municipală).

În aceste condiţii nu mai putea fi vorba de formarea unei trupe permanente din 20 de artişti reputaţi. A fost „înjghebată" (cum se exprimă un cronicar) doar o echipă modestă de actori şi figuranţi. Pentru roluri de prim-plan erau invitaţi interpreţi de renume – Elena Zamora, Aurel Munteanu, Constantin Ramadan, Miluţă Gheorghiu etc., ori chiar ansambluri întregi care aduceau spectacole gata montate. În calitate de director al Teatrului Municipal, A.I. Maican a vădit excelente aptitudini de organizator, găsind de fiece dată ieşire din situaţie şi asigurând montările noi cu interpreţi, decoruri, costume, muzică etc., făcând şi o largă publicitate.

În pofida tuturor greutăţilor, Teatrul Municipal din Chişinău a fost deschis la 12 decembrie 1936. După o scurtă solemnitate, în cursul căreia au vorbit A. I. Maican, care a expus succint programul teatrului pentru stagiunea 1936–1937 şi C. Sachelarescu din partea Primăriei, a fost jucată opereta *Alteţa sa... iubeşte (Numai din iubire)* de compozitorul american Ralph Benatzski. După părerea ziarului „Viaţa Basarabiei", spectacolul „te atrage prin atmosfera-i de zburdălnicie tinerească şi prin duioşia unei idile între o prinţesă şi un om din popor". Dintre interpreţi s-au remarcat Aurel

Munteanu, care jucase acelaşi rol şi la Bucureşti, precum şi actori ieşeni Sandina Stan, Constantin Ramadan, Miluţă Gheorghiu, Margareta Baciu. Ziarul încheie: „O deschidere fericită, un spectacol bine ales, o interpretare reuşită cu un public mulţumit”[26].

Au urmat apoi două spectacole jucate de artişti ieşeni – Ploaia după Somerset Maugham, cu Angela Luncescu în rolul central şi reprezentaţia pentru cei mici *Olimpiada copiilor*.

Un răsunător succes a avut programul de revelion cu participarea cunoscutului umorist bucureştean Ion Pribeagu, a actorilor ieşeni Constantin Ramadan şi Miluţă Gheorghiu, precum şi a altor artişti şi formaţii muzicale din Bucureşti, Chişinău şi Iaşi, decorul sălii fiind realizat de A.I. Maican.

La începutul lui ianuarie 1937, este lansată în premieră comedia *Napoleon a fost... fată*, o adaptare după *Baby Mine* de Margaret Mayo, jucată de această dată de diferiţi actori invitaţi de A.I. Maican, care semnează montarea. Viaţa Basarabiei remarcă însă că „ansamblul nu a fost alcătuit prea fericit”, şi de aceea viaţa spectacolului a fost oarecum modestă.

Un alt spectacol realizat de A.I. Maican cu echipa permanentă (Iulian Bradu, Ecaterina Maican, Adriana Şerban, Lili Marian, M. Anghelescu, A. Baltaga etc.) a fost comedia *Otto Elefantul* de F. Arnold şi E. Bach, care a avut succes la public. După cum remarcă Al. Robot, reuşita se baza nu atât pe text, ci mai curând pe interpretare. El îşi încheie cronica cu concluzia: „*Otto Elefantul* e un spectacol de mare comedie, dacă prin comic se înţelege ilaritate”[27].

În cursul stagiunii, care s-a încheiat în aprilie 1937, au mai fost şi alte montări de răsunet, printre care şi comedia muzicală *Baba Hârca* de M. Millo şi Al. Flechtenmacher cu Elena Zamora, Aurel Munteanu şi Constantin Ramadan, jucată, mai ales, la matinee. O mare afluenţă de public a avut opereta *Mam’zele Nitouche* de Florimond Herwe, pusă în scenă de A.I. Maican, în care, împreună cu Elena Zamora, invitată de la Bucureşti, au evoluat şi artiştii din echipa locală Adriana Şerban, Ecaterina Maican, Nicolae Burghelea etc. Un „succes eclatant” (după cum relatează „Viaţa Basarabiei”) a fost înregistrat cu *Fata şefului de gară* de N. Vlădoianu, N. Constantinescu şi Ion Vasilescu (autorul muzicii), montată de A.I. Maican. Au evoluat Elena Zamora, Miluţă Gheorghiu, invitat de la Iaşi şi Iulian Bradu, Adriana Şerban, Alexandru Baltaga etc.

La sfârşitul lui februarie, A.I. Maican lansează încă o montare *Zvăpăiata (Fata poznaşă)*, operetă de Valter Kollo, care cuprinde multe şlagăre şi

arii melodioase cântate de Elena Zamora, tenorul Niculescu-Bruno şi alţi interpreţi. Iar în martie 1937, energicul director de scenă montează comedia *Heidelbergul de altă dată* de W. M. Förster, bine cunoscută chişinăuienilor, dar care datorită regiei inspirate şi participării Elenei Zamora a cunoscut o primire deosebit de călduroasă.

Popularitatea Teatrului Municipal din Chişinău creştea. Despre spectacolele sale se vorbea nu numai în presa basarabeană, ci şi în diferite ediţii bucureştene. Informaţii şi articole cu aprecieri pozitive au publicat „Universul", „Rampa", „Epoca" etc., iar cunoscutul scriitor şi om de teatru G. M. Zamfirescu vede în teatrul lui A. I. Maican de la Chişinău un exemplu demn de urmat şi de alte oraşe care ar trebui să-şi formeze şi ele teatre comunale[28].

Nu e greu de observat însă că despre teatrul din Chişinău se vorbea, mai ales, ca despre un factor cultural pozitiv. Evoluarea unor artişti remarcabili, dar şi ingeniozitatea şi fantezia creatoare a directorului de scenă făcea ca spectacolele Teatrului Municipal să aibă o mare forţă de atracţie a publicului larg. Dar aceste lucrări nu mai au calitatea de a deschide noi orizonturi de creaţie, de a reforma şi a înnoi limbajul teatral, aşa cum erau spectacolele lui A. I. Maican din 1928 la Teatrul Naţional, ele nu depăşesc limitele unui profesionism veritabil.

Oricum, Teatrul Municipal din Chişinău şi spectacolele realizate aici de A. I. Maican, eminent director de scenă, vor rămâne un moment luminos, care a lăsat urme note pregnante în viaţa spirituală românească din Basarabia interbelică.

Note

[1] *Cuvântul liber*. 24 decembrie 1924.
[2] *Rampa*, 27 ianuarie 1928.
[3] Vezi revista Teatrul (Chişinău), nr. 10, 1928.
[4] Arhivele Statului Iaşi. Fondul Teatrului Naţional. Dosar 550/1933, fila 44.
[5] *Rampa*, 27 ianuarie 1928.
[6] *Dreptatea*, 15 februarie 1928.
[7] Revista *Teatrul Chişinău*, 1928, nr. 10, p. 7.
[8] Idem, p. 8.
[9] *Rampa*, 9 februarie 1928.
[10] Revista *Teatrul*, 1928, nr. 10, p. 8.
[11] *Rampa*, 9 februarie 1929.
[12] *Teatrul*(Chişinău). 1928, nr. 10

[13] *Dreptatea*, 19 februarie 1928.
[14] *Rampa*, 15 februarie 1928.
[15] *Rampa*, 25 februarie 1928.
[16] *Dreptatea*, 19 februarie 1928.
[17] *Teatrul*(Chişinău), 1928, nr. 10, p. l9-20.
[18] *Rampa*, 9 manie 1928.
[19] *Dreptatea*, 11 martie 1928.
[20] Vezi *Rampa*, 19 martie 1928.
[21] *Rampa*, 25 februarie 1928.
[22] *Rampa*, 20 septembrie 1928.
[23] *Gazeta Basarabiei*, 16 februarie 1936.
[24] Vezi de exemplu, *Viaţa Basarabiei,* 24 mai 1936.
[25] *Viaţa Basarabiei*, 22 octombrie 1936.
[26] *Viaţa Basarabiei*, 16 decembrie 1936.
[27] *Gazeta Basarabiei*, 23 ianuarie 1937.
[28] Zamfirescu G. M. *Mărturii în contemporaneitate*. B., 1938, p. 175.

MARIA COSMACEVSCAIA LA TEATRUL NAȚIONAL DIN CHIȘINĂU

În istoria Teatrului românesc din Basarabia, Maria Cosmacevscaia, actrița de o impresionantă forță de interiorizare și un deosebit rafinament, regizoare de teatru și profesoară de artă dramatică, ocupă un loc aparte. S-a născut la 30 septembrie 1889 la Chișinău. A învățat la liceul de fete din oraș, apoi își urmează studiile la Școala Teatrală a Societății de Literatură și Artă din Sanct Petersburg „A. S. Suvorin".

Dotată cu o rară inteligență și alese calități fizice – corp zvelt, înfățișare atrăgătoare, voce plăcută și o rostire scenică expresivă – tânăra basarabeancă, considerată una dintre cele mai frumoase studente de la Școala de Artă Dramatică, apare pe scena teatrală din capitala imperială încă în anii de studenție. După absolvirea Școlii „A. Suvorin", tânăra diplomată pleacă la Kiev, unde joacă în teatrul rus. Dar odată cu revoluția, vremurile tulburându-se M. Cosmacevscaia revine în orașul natal.

La Chișinău ea se încadrează în viața teatrală, evoluând în roluri de prim-plan în diferite spectacole de limbă rusă, devenind în scurt timp artista preferată a publicului basarabean. Aceasta o vădesc atât afișele teatrale, cât și reclama din presa chișinăuiană care, anunțând spectacole în care juca și ea, neapărat menționa că reprezentația dată va avea loc cu participarea Mariei Cosmacevscaia.

Astfel, spre exemplu, ziarul de limbă rusă „Бессарабия", relatând despre încheierea anului teatral 1920-1921, scrie: „Încet, pe neobservate se încheie anul teatral 1920. După operă își finalizează stagiunea și drama. Au mai rămas doar câte două spectacole ale doamnelor Cuznețova și Cosmacevscaia și teatrul intră în sezonul estival".

La începutul lunii martie 1922, același ziar își anunță cititorii că la 8 martie trupa rusă a lui I. Dubrovin va juca pe scena Teatrului Național din Chișinău spectacolul cu piesa lui A. Griboedov *Prea multă minte strică* cu participarea Mariei Gheorghievna Cosmacevscaia. În ziarele și revistele de limbă rusă din acei ani găsim numeroase aprecieri pozitive și elogii la adresa artistei. Despre succesele ei răsunătoare pe scena rusă din Chișinău se va vorbi chiar și mai târziu, când actrița juca deja în limba română pe scena Teatrului Național din Chișinău. Astfel, în ziarul „Bessarabskoe slovo" din 3 noiembrie 1927 citim: „Astăzi la Teatrul Național va avea loc

premiera spectacolului „Vera Mirțeva” cu dna Cosmacevscaia în rolul titular. Noi o ținem minte pe dna Cosmacevscaia după rolul Verei Mirțeva jucat în limba rusă și ne amintim de succesul care a însoțit fiecare apariție a dnei Cosmacevscaia în această piesă”.

O dovadă a recunoașterii largi a succesului de care se bucură tânăra artistă este și faptul că, din chiar primii ani de după revenire la baștină, ea devine și profesoară de artă dramatică la Conservatorul din Chișinău.

Deși la început lecțiile de măiestrie scenică le ținea în limba rusă și în teatru juca, de asemenea, în rusă, M. Cosmacevscaia se interesează tot mai mult de cultura teatrală românească. Ea frecventează spectacolele Teatrului Național din Chișinău, precum și cele ale trupelor din București, Iași și alte centre culturale, care veneau aici în turneu, studiază cu perseverență dramaturgia română, la care apelează tot mai des în lecțiile ținute la Conservator. În același timp, artista lucrează cu o deosebită râvnă pentru a-și completa cunoștințele de limbă română. Desigur, ea cunoștea limba vorbită de moldovenii basarabeni, dar moldovenească rudimentară pe care o știa ea se deosebea vădit de limba literară. Din fragedă copilărie Maria a învățat în limba rusă, deoarece limba română era oficial interzisă în școală, în viața publică și chiar în biserică, iar acum ea resimte nu numai că vocabularul românesc îi era sărac, dar și că pronunția lasă de dorit.

O întâmplare însă a precipitat evenimentele. La 9 februarie 1922, ziarul chișinăuian „Dreptatea” publică un amplu articol despre senzația zilei intitulat: Doamna Cosmacevscaia la Teatrul Național. Teatrul Național din Chișinău – comunică gazeta – a prezentat aseară pentru a doua oară drama Manasse de Ronneti-Roman. După ce expune succint conținutul piesei și relevă semnificațiile majore ale acestei drame pe atunci des jucată, autorul descrie pe scurt montarea și rolurile: ”Spectacolul e îngrijit în toate amănuntele. Manasse – Constantin Mărculescu e o figură biblică, simbolică, personajul său ține de o artă superioară. Ceilalți interpreți au căutat să fie la înălțimea lui.

O întâmplare a făcut ca spectacolul de aseară să devină eveniment. Dna Ketty Decu s-a îmbolnăvit. Norocul face însă că o tânără artistă rusă, Cosmacevscaia, care e și profesoară, să-și ofere serviciile. Doamna Cosmacevscaia studiase pentru sine ca lectură rolul Leliei. Și fără nicio repetiție, afară de câteva îndrumări date în chiar ziua reprezentației de colegii săi români, ne-a înfățișat o Lelie demnă, bine conturată în detalii și nuanțe. Temperamentul dramatic al Domniei Sale prinde situațiunile în cele mai mici

amănunte, creează momente de mare tensiune și impresionează. Cu vocea-i caldă, clară, dulce, muiată prin afinitatea limbii slave, dă o notă armonioasă și înduioșează. Pe ici pe colo se mai resimte accentul străin, dar această dificultate este compensată printr-un puternic simț artistic ce-l posedă, știind să dea nuanțare rolului. E o artistă inteligentă, fină, cu vocațiune pentru teatru, care poate însufleți și impresiona într-adevăr. Adăugând la toate acestea darurile firești – frumusețea, tinerețea acestei artiste –, ne putem mândri de apariția d-sale. Felicităm călduros pe tânăra artistă și îi dorim să o vedem pe scena Teatrului Național din Chișinău în rolurile corespunzătoare temperamentului său și școlii de artă superioară ce o posedă".

M. Cosmacevscaia a jucat acest rol şi în alte zile, bucurându-se de aprecierea publicului. În urma acestui succes se vor face încercări de a o aduce în trupa Naţionalului din Chişinău. Curând însă, la 28 martie 1922, este oficial anunţată închiderea stagiunii. Se vorbea de reorganizarea colectivului artistic al Teatrului Naţional, dar peste puţin timp trupa lui, împreună cu cele ale Teatrelor Naţionale din Cluj şi Cernăuţi, este desfiinţată (din mai 1922). În locul acestor colective scenice urma să fie organizată o trupă unică de operă, operetă şi dramă, care urma să joace la Chişinău, Cernăuţi şi Cluj. Astfel că ideea privind trecerea artistei la Teatrul Naţional, pentru a juca în limba română, deocamdată rămâne în suspensie. Ea continuă să joace roluri de prim-plan în trupa rusă a lui Dubrovin, să ţină cursul de artă dramatică la Conservator, fiind numită şi director artistic la teatrul „A. S. Puşkin" din Chişinău (teatru care a ars în 1925).

Dar în 1924, când este reînfiinţată trupa Teatrului Naţional din Chişinău, Maria Cosmacevscaia este chiar de la bun început angajată, devenind artistă societară clasa I (cel mai înalt grad în ierarhia actorilor unui teatru naţional), titlu pe care l-a menţinut pe bună dreptate până la desfiinţarea Naţionalului basarabean în 1935. În decursul celor 11 stagiuni ea a jucat aici zeci de roluri centrale şi episodice în spectacole după piese din dramaturgia universală şi naţională, clasică şi contemporană.

Printre personajele cărora actriţa le-a dat viaţă scenică au fost Gruşenka în Fraţii Karamazov şi Nastasia Filipovna în Idiotul după F. Dostoievski, Raimonda în Domnul Alfons de Al. Dumas-fiul, Oenona în Fedra de J. Racine, Elizaveta Andreevna în Cadavrul viu de L. Tolstoi, Corina în Ovidiu de V. Alecsandri, Nimfa Eromen în Prometeu de V. Eftimiu, Laura în Stane de piatră şi Amalia în Onoarea de H. Sudermann, Elena Nikolaevna în Gelozia de M. Arţibaşev, Anca în Sărmală, amicul poporului de N. Iorga,

Vera Mirţeva în Vera Mirţeva de L. Urvanţev, Elena Radan în Sandală de Al. G. Florescu, Natali în Minciuna de VI. Vinicenko, Cătălina în Ţepeş de L. Dauş şi I. Peretz, Irene Bourga de în Când n-oi mai fi (Apres moi) de H. Bemstein, Tecla în Stăpâna de C. Theodorian, Cecilia din Instinctul de H. Kistemaeckers şi atâtea altele. Practic, nu a existat rol jucat de ea, care să nu fie comentat, apreciat, iar de cele mai multe ori elogiat de presa vremii.

Publicul o vede pe scena Naţionalului basarabean chiar din ziua deschiderii primei stagiuni a trupei nou-formate, care a avut loc la 20 septembrie 1924, când a fost jucată drama istorică Apus de soare de B. Delavrancea. Deoarece în rolurile centrale al lui Ştefan cel Mare şi al Mariei-doamna fuseseră distribuiţi cunoscuţii actori bucureşteni, soţii Vasile şi Irina Leonescu, care interpretaseră aceste personaje şi mai înainte, Maria Cosmacevscaia apare în spectacolul de la Chişinău în chipul unei jupâniţe, personaj oarecum secundar. Însă şi aici ea se evidenţiază. După cum relatează ziarul „Dreptatea" din 23 septembrie 1924, „Un efect deosebit l-a avut grupul jupâniţelor în frunte cu Maria Cosmacevscaia".

Curând actriţa va interpreta şi roluri de prim-plan, evoluarea ei fiind de obicei detaliat analizată sau chiar elogiată nu numai în presa basarabeană, ci şi în diferite ediţii bucureştene. Astfel, spre exemplu, săptămânalul bucureştean „Rampa", relatând despre premiera de la Teatrul Naţional din Chişinău, care a avut loc la 12 noiembrie 1924 cu piesa lui N. Iorga Sarmală, amicul poporului, comedie satirică în care artista deţinea rolul Ancăi, personaj de primă linie, dă o înaltă apreciere atât montării în genere, cât şi jocului actoricesc. Autorul corespondenţei afirmă că „piesa a avut un mare succes graţie problemei sociale pe care o pune în discuţie, precum şi interpretării distinse".

„Rolul lui Sarmală a fost jucat cu multă vervă de Dumitru Moruzan, iar cel al lui Nea Costică – de Mişu Balaban, care a schiţat caricatural un chip reuşit. Rolul Ancăi – *continuă ziarul* – a fost jucat de doamna Maria Cosmacevscaia, o actriţă de talent, cu figură expresivă, cu gestul şi atitudinile artistice calculate şi cu un excepţional fizic pentru scenă. Cosmacevscaia a făcut cu atât mai mult impresie, cu cât domnia sa, deşi de şcoală rusă, joacă la Teatrul Naţional din Chişinău cu un cald entuziasm pentru această instituţie românească, punând frumosul său talent în serviciul marii cauze a ridicării nivelului artistic şi cultural în teritoriile răsăritene" („Rampa", *17 noiembrie 1924).*

Peste două săptămâni „Rampa”, publicaţie cultural-artistică dedicată în special teatrului, revine cu un alt material despre teatrul din Chişinău ce conţinea o frumoasă apreciere a talentului şi măiestriei scenice a artistei. În amplul interviu De vorbă cu Ludovic Dauş, directorul Naţionalului basarabean se declară „foarte mulţumit” de modul cum se desfăşoară stagiunea 1924-1925. El subliniază că „populaţia locală vine în număr foarte mare la teatru. Vin şi ruşi, şi evrei, deşi, după cum adaugă el, în oraş există şi trupa de teatru rus a lui Vronski, şi un ansamblu evreiesc. Afară de Chişinău am mai jucat la Bălţi şi Tighina. Am fost invitaţi să dăm o serie de reprezentaţii la Cernăuţi”.

Succesul de care se bucura Teatrul Naţional el îl explică în primul rând prin faptul că trupa dispune de actori de talent: „Am plăcerea să afirm că am în ansamblu câteva elemente de valoare”. Alături de cunoscuţii artişti Vasile Leonescu şi Dumitru Moruzan, „între aceştia se numără dna Cosmacevscaia, fostă actriţă în teatrul din Kiev şi care în doi ani a reuşit să vorbească româneşte aproape fără accent” („Rampa”, 3 decembrie 1924).

În decembrie 1924 a avut loc şi o altă premieră cu Maria Cosmacevscaia în prim-plan – spectacolul după piesa lui Ion Peretz *Pui de cuc*. Textul, definit ca dramă psihologică, contura trăirile unui cuplu legate de faptul că în familia lor creştea un „pui de cuc”, copilul născut de soţia Eliza (rol interpretat de M. Cosmacevscaia) în urma violării ei de către un soldat german. Soţul nu-1 agrea câtuşi de puţin pe acest prunc, rod al unui act criminal, şi ţinea ca el să fie înlăturat din familia lor. Soţia însă, deşi îşi amintea cu oroare de clipele de groază când a fost zămislit copilul, ca mamă se simţea totuşi legată cu trup şi suflet de el. Cu cât mai tare era pornit soţul împotriva băiatului, cu atât mai mult mama acestuia se simţea datoare să-l apere, cu atât dragostea ei de mamă era mai mare. În acelaşi timp, Eliza îşi iubea şi soţul, de aici o serie de scene de o tensiune dramatică răvăşitoare.

Critica de specialitate a semnalat mai multe laturi slabe ale textului şi coerenţe în comportarea personajelor, mai ales a Elizei. Cu toate acestea, atât Maria Cosmacevscaia, cât şi Dumitru Moruzan, care a jucat rolul soţului Alexandru, au reuşit să depăşească deficienţele textului şi, după cum relatează ziarul chişinăuian „Dreptatea”, a fost realizată o reprezentaţie dramatică de mare succes. Publicul mişcat, susţine gazeta, a chemat în repetate rânduri actorii la rampă, căci interpretarea a fost excelentă.

Dna Cosmacevscaia, a cărei inteligenţă scenică şi calităţi dramatice le-am relevat şi în Sarmală, a afirmat din nou bogatul său temperament

artistic. A jucat emoţionant, expresiv, fără a neglija niciun moment al acţiunii, al cărei patetism a dictat artistei elanuri mari şi strigăte pornite din adâncul inimii, naturaleţea şi emoţiunea ei au deşteptat în public un legitim sentiment de admiraţie."

În aceeaşi lună, decembrie 1924, Teatrul Naţional din Chişinău lansează în premieră drama scriitorului rus Mihail Arţâbaşev Gelozia cu Maria Cosmacevscaia în rolul central al Elenei Nikolaevna.

Scrisă în perioada decadentismului dinaintea Primului Război Mondial, bine structurată, pe o intrigă palpitantă cu neaşteptate întorsături de subiect şi momente de mare tensiune dramatică, piesa s-a bucurat de popularitate, fiind pe larg jucată atât în Rusia, cât şi în alte ţări europene. Ea înfăţişează viaţa plină de dramatism a unor intelectuali dezamăgiţi de condiţia socială degradantă, aflaţi în căutarea unui refugiu în nesfârşite petreceri, distracţii şi desfătări erotice. Drama conţine şi o serie de scene „tari", cu vădite nuanţe naturaliste.

În cronica la spectacolul de la Chişinău cu această piesă ziarul „Rampa" scrie: „Drama lui Arţâbaşev are nepreţuita calitate de a fi profund omenească, de a înfăţişa viaţa cu desfăşurările neprevăzute şi dureroase, aşa cum sunt".

Trecând apoi la analiza interpretării scenice a personajelor, autorul recenziei scrie: „Rolul doamnei Cosmacevscaia (Elena Nikolaevna) e covârşitor de greu. Întreaga acţiune se învârteşte în jurul său. Este femeia cochetă din fire, dar cu adevărat cinstită. Şi nu e uşor să redai această subtilitate în riscantele scene ale lui Arţâbaşev. Dar progresul făcut de doamna Cosmacevscaia în limba românească e enorm. Şi treptat, cum a prins subtilităţile limbii noastre, temperamentul său în adevăr excepţional, a putut să exteriorizeze atât cât talentul său frumos îi îngăduie. Şi îi îngăduie ca în Gelozia să treacă toată gama de la uşurinţă la revoltă – de la jucărie – la durere, de la comedia uşoară – la sfâşietoarea şi profund omeneasca dramă".

Menţionând că montarea originală, realizată inteligent de regizorul Gh. Dinescu redă atmosfera rusă, caucaziană, autorul cronicii subliniază că jocul eminentei actriţe a dat tonul nimerit şi altor interpreţi ce au evoluat „de-a lungul acestei drame întunecate, care trece de la râs şi petreceri spre o sângeroasă dezlegare. Astfel, alături de Serioja (Dem. Hagiac), dragoste de student, dragoste tânără, zbuciumată, sinceră şi vijelioasă, ne evocă cu atâta putere clipele frumoase pe care le-am trăit şi noi altădată, încât uiţi pentru o clipă că eşti în teatru". După ce trece în revistă şi alte roluri, autorul încheie: „Sala era plină şi entuziastă" („Rampa", 25 decembrie 1925).

Spectacolul Gelozia s-a menţinut în repertoriul activ ani la rând. Peste aproape patru ani, în 1928, acelaşi ziar îşi informează cititorii că „la Teatrul Naţional din Chişinău se joacă cu mult succes drama *Gelozia* de M. Arţâbaşev cu Maria Cosmacevscaia şi Aurel Ghiţescu” (actor de renume de la Naţionalul din Iaşi, care se producea şi pe scena teatrului basarabean).

O realizare scenică de răsunător succes a fost şi rolul titular din drama Vera Mirţeva de L. Urvanţev, jucată în premieră la 24 februarie 1925. Concepută ca un studiu psihologic în stil dostoievskian, piesa lui L. Urvanţev, care avea şi un al doilea titlu – Dosarul penal –, era o dramă detectivistică, captivantă, axată pe ideea că în viaţa omului contemporan crima poate pătrunde foarte uşor şi catastrofa îl paşte pe oricine. Este o piesă de intrigă palpitantă, încordată, care are în prim-plan tema dezagregării personalităţii, tema responsabilităţii persoanei pentru faptele sale şi a prăbuşirii ei sub valurile murdare şi nocive ale răului. Textul oferea vădite posibilităţi de joc psihologic de mare efect.

Eroina Mariei Cosmacevscaia este o fire mândră, cu principii morale maximaliste, care consideră că este în drept să decidă de una singură ce e bine şi ce e rău în comportarea ei şi să răspundă ea însăşi de faptele sale. Este gata să divorţeze de soţul ei, care tăinuise anumite momente din viaţa sa din trecut.

Curând însă ea însăşi este nevoită să ascundă o crimă zguduitoare – asasinarea fostului ei amant, care o şantaja mereu. Judecătorul de instrucţie care anchetează cazul, la un moment dat, oarecum pe neaşteptate, clasează dosarul „din lipsă de probe”. Soţul, care între timp uită de disensiunile lor din trecut, se grăbeşte să plece cu ea în străinătate. Aflându-se sub povara crimei săvârşite şi chinuită de nevoia de a minţi mereu, Mirţeva – M. Cosmacevscaia îi mărturiseşte totul soţului său, care însă o imploră să nu sufle nimănui niciun cuvânt.

Actriţa a ştiut să redea cu o impresionantă expresivitate şi forţă întreaga gamă de trăiri interioare, nuanţând cu o remarcabilă siguranţă şi fineţe stările sufleteşti deosebit de complexe şi variabile ale eroinei. Pe parcursul reprezentaţiei sala nu o dată izbucnea în aplauze, pentru ca în final s-o aclame pe artistă la scena deschisă.

Spectacolul a fost jucat cu un constant succes de public ani la rând şi peste mai bine de doi ani după premieră ziarul „Rampa” din 14 noiembrie 1927 consemnează faptul că „drama *Vera Mirţeva,* în care Maria Cosmacevscaia a făcut o adevărată creaţiune, fusese în acea toamnă jucată deja de şase ori”.

După succesul cu premiera dramei Vera Mirţeva M. Cosmacevscaia în componenţa unei echipe de actori ai Naţionalului chişinăuian pleacă într-un îndelungat turneu prin diferite oraşe basarabene, precum şi la Cernăuţi, Rădăuţi, Tulcea, Sulina şi alte localităţi. Afişul turneului cuprindea două spectacole – drama Pui de cuc şi comedia Cinematograful. Presa relatează despre primirea deosebit de caldă din partea publicului, fiecare spectacol terminându-se cu ovaţii, flori, iar adesea şi cu banchete în cinstea artiştilor chişinăuieni.

După vacanţa de vară actriţa e distribuită în tragedia *Oedip Rege* de Sofocle şi repetă rolul Iocastei. Spectacolul însă n-a fost jucat, dat fiind că interpretul rolului titular – Vasile Leonescu – a plecat din trupă.

Stagiunea 1925-1926 a fost deschisă cu un alt spectacol pe motive din mitologia Greciei Antice tragedia *Prometeu* de Victor Eftimiu, în care Maria Cosmacevscaia apare în rolul Nimfei Eromen. Într-o cronică elogioasă ziarul „Dreptatea" din 8 decembrie 1926 scrie că în acest rol „actriţa a întrecut toate aşteptările". Remarcând jocul inspirat şi al altor interpreţi, gazeta constată că reprezentaţia cu care s-a deschis stagiunea a fost un netăgăduit succes şi prezice că spectacolul va face serie".

Un chip scenic reuşit a fost şi Maria Arcuda din drama *Prăbuşirea* de Ion Peretz. Spectacolul cu această piesă, definită ca dramă psihologică, a fost prezentat în premieră la 12 ianuarie 1926. Eroina înfăţişată de M. Cosmacevscaia este consoarta unui judecător de instrucţie, care e acuzat pe nedrept de încălcarea normelor etice şi juridice şi cunoaşte o adâncă dramă psihologică. Ea, simţind şi înţelegând suferinţele morale ale bărbatului iubit, devine un fel de cutie de rezonanţă a chinurilor lui sufleteşti şi, trăind din plin drama acestuia, caută să-i fie un reazem în momentele de grea încercare.

Ziarul „Dreptatea" menţionează că Maria Cosmacevscaia a ştiut să găsească linia justă pentru înfăţişarea acestui personaj complex, cuprins de răscolitoare frământări şi un intens zbucium sufletesc. Apreciind pozitiv şi jocul altor interpreţi, autorul cronicii consideră că „aceasta e cea mai reuşită montare a stagiunii" şi remarcă faptul că „publicul select a aplaudat din plin".

În luna următoare, februarie 1926, actriţa evoluează într-o altă premieră – drama *Ţepeş* de Ludovic Dauş şi Ion Peretz. Presa vremii consemnează că noua reprezentaţie a fost o lucrare scenică de reală valoare, iar ziarul local „Dreptatea" o apreciază ca „cel mai mare succes al stagiunii". După cum remarcă gazeta, la reuşita acestei montări a contribuit din plin şi Maria

Cosmacevscaia, care împreună cu experimentatul actor Alexandru Economu au înfăţişat „un duet scenic demn de toată lauda – Cătălina şi Boierul Ion”. În premieră, spectacolul a fost aplaudat cu frenezie”, iar interpreţii rolurilor de prim-plan au fost ovaţionaţi la scena deschisă.

De altfel, reuşitele scenice ale artistei sunt remarcate nu numai de presă, ele se bucură şi de recunoaştere oficială. Astfel, organul obştesc de autoadministrare a trupei, Consiliul de disciplină, ales la Adunarea generală a actorilor Teatrului Naţional din Chişinău, convocat într-o şedinţă specială la 28 aprilie 1926, a considerat că „din cele 12 femei angajate, elemente de talent şi ordine sunt şapte”, prima din această listă de actriţe apreciate pozitiv fiind Maria Cosmacevscaia. Această concluzie a fost adusă la cunoştinţa Ministerului Cultelor şi Artelor.

Directorul teatrului, dramaturgul şi poetul Ludovic Dauş, adresează Ministerului de la Bucureşti o scurtă caracterizare a actriţei, în care, printre altele, se spune: „Dna Maria Cosmacevscaia a jucat în *Prometeu* (Nimfa Eromen), *Prăbuşirea* (Maria Arcuda), în *Ţepeş* (Cătălina), în *Gelozia* (Lena),*Vera Mirţeva* (Vera). De toate aceste roluri principale s-a achitat în chip foarte satisfăcător”. În continuare, L. Dauş relatează că artista „a învăţat limba română şi după o muncă serioasă a reuşit să o posede în aşa fel încât să se poată achita de cele mai grele roluri. Are respectul meseriei sale, frecventează în mod cu totul regulat repetiţiile. Are o suficientă cultură profesională şi generală. Purtarea în societate, cât şi în teatru nu a lăsat nimic de dorit, o credem necesară în viitorul acestui teatru”.

Din câte se poate vedea, această caracterizare, alături de cele ale altor artişti, a fost prezentată Ministerului în legătură cu adoptarea la 24 martie 1926 a legii prin care teatrul din Chişinău a fost oficial legalizat ca Teatru Naţional, urmând ca acesta să-şi formeze organele statutare corespunzătoare. Nu e deloc întâmplător că atunci când în acelaşi an s-a constituit Societatea Dramatică din Chişinău, organ statutar superior al Teatrului Naţional, Maria Cosmacevscaia a fost unica actriţă din trupă care, alături de 4 artişti de frunte, bărbaţi (Florea Simionescu, Dumitru Moruzan, Ion (Iancu) Teodoru şi Alexandru Economu), devine societară clasa I (treapta superioară în ierarhia membrilor Societăţii). Acest titlu ea îl va deţine pe parcursul tuturor anilor de existenţă a trupei, până în 1935, când Teatrul Naţional din Chişinău va fi închis odată cu cele din Craiova şi Cernăuţi.

Stagiunea 1926-1927 s-a deschis târziu, la sfârşitul lui noiembrie 1926. Printre primele montări prezentate publicului a fost Fraţii Karamazov după

o dramatizare a celebrului roman al lui F. Dostoievski, realizată de Jaques Copeau. În spectacolul de la Chişinău Maria Cosmacevscaia a evoluat în rolul Katerinei. După cum remarca ziarul „România Nouă”, eroina ei, aspră şi dură, încarna sinceritatea şi datoria, dar şi durerea filtrată, prin jocul său sincer trecând direct în sufletul spectatorilor emoţionaţi”.Consemnând că jocul ei, ca şi al altor interpreţi, „au mişcat adânc*”,* ziarul prezice că Fraţii Karamazov va face o strălucită serie, într-adevăr, reprezentaţia s-a bucurat de un răsunător succes, ocupând un loc de frunte în repertoriu.

Peste o săptămână, la 13 decembrie 1926, M. Cosmacevscaia joacă un rol de prim-plan într-o altă premieră – comedia O căsnicie de G. Ursachi. După cum relatează presa, această veche, dar bună comedie a avut un real succes de public la Naţionalul din Chişinău. Reuşita a fost asigurată de jocul mustos al interpreţilor, printre care s-au remarcat Maria Cosmacevscaia, Puica Perieţeanu, Costache Antoniu, Alexandru Economu şi alţi actori. Iar cronicarul de la „Dreptatea” ţine să consemneze: „Place jocul nobil al dlui Al. Economu şi al dnei M. Cosmacevscaia”.

Spectacolul s-a menţinut pe afiş ani în şir, fiind jucat şi în turneele prin diferite localităţi basarabene.

O izbândă scenică de răsunet a artistei în această stagiune a fost rolul Laurei în drama Stane de piatră a scriitorului german Hermann Sudermann, jucată în premieră la 16 februarie 1927. În această piesă, care pe la sfârşitul secolului XIX şi în primele decenii ale secolului XX s-a bucurat de o largă popularitate, fiind jucată în diferite ţări, notele de un naturalism dur se întreţes cu cele de un sentimentalism mişcător.

...Sub „patronajul” unei societăţi de binefacere, la un şantier sunt angajaţi mai mulţi foşti puşcăriaşi. Aici muncesc şi oameni ce nu au fost judecaţi, dar care adesea îi întrec în ticăloşii pe puşcăriaşi. Din cauza atmosferei de intimidare şi tiranie, sufletele acestor oameni s-au împietrit, ei devenind „stane de piatră”.

După cum remarcă presa, deşi această piesă mai fusese jucată aici de o trupă de la Bucureşti în frunte cu Ion Manolescu, reprezentaţia artiştilor chişinăuieni a fost o incontestabilă reuşită. Iar „România Nouă” consideră că în rolul lui Biegler chişinăuianul Lazăr Semo „nu a fost mai prejos de I. Manolescu”. Cât despre personajul interpretat de M. Cosmacevscaia, acelaşi ziar scrie*:* „Mult îndurerată şi perfect jucată cu ondulări fine în manifestările sufleteşti, Laura doamnei M. Cosmacevscaia a dat note de duioşie între «stanele de piatră» şi pare a se fi întrecut pe ea însăşi”.

Consemnând evoluările meritorii şi ale altor actori (Dumitru Moruzan, Costache Antoniu, Lulu Aurelian ş. a.), gazeta încheie: „Spectacolul e un succes al stagiunii curente”.

Ţinând seama de realizările artistei şi de larga ei popularitate, Direcţia Teatrului Naţional din Chişinău a decis reluarea dramei *Vera Mirţeva* de L. Urvanţev, în care Maria Cosmacevscaia cunoscuse mai înainte un eclatant succes în rolul titular. Spectacolul în noua redacţie scenică s-a jucat în premieră la 26 octombrie 1927. După cum relatează presa, reprezentaţia a avut şi de astă dată o mare aderenţă de public, fiind des jucată. „Rampa” de la Bucureşti nu doar consemnează evoluarea reuşită a artistei în această montare, ci revine, la 29 ianuarie 1928, cu un amplu articol intitulat *Piesele ruseşti la Teatrul Naţional din Chişinău*, însoţit de un portret fotografic al Mariei Cosmacevscaia.

În provinciile care până la Unire s-au aflat sub stăpânirea altor state, menţionează autorul articolului, există o atmosferă de estetică teatrală aparte, deoarece publicul, chiar şi cel românesc, sub influenţa literaturii şi artei străine, şi-a format un gust şi o înţelegere specială. Publicul de aici încă nu s-a obişnuit cu teatrul românesc sau chiar cu cel francez.

Trupele comerciale din Ardeal caută să-şi alcătuiască repertoriul din opere dramatice germane şi ungureşti, cele din Bucovina – din piese germane, iar cele din Basarabia – din piese ruseşti, adăugând câte un titlu sau două de piese contemporane ce se bucură de mare succes în Europa. Însă un teatru naţional, subliniază gazeta, trebuie să ţină seama de interesele culturii naţionale, de propagarea ei prin teatru. În acelaşi timp, nu poate fi ignorat nici gustul publicului, pentru a nu-l îndepărta de teatru şi a-l face accesibil noilor influenţe. Teatrul de la Chişinău, constată gazeta, are din acest punct de vedere o linie bine chibzuită în formarea afişului repertorial, alături de piesele româneşti clasice şi contemporane fiind prezentată şi dramaturgia străină, inclusiv cea rusească.

Vorbind despre modul cum sunt jucate şi primite de publicul basarabean piesele ruseşti, autorul articolului scrie: „În orice parte a ţării se poate juca o piesă rusească oricum ar concepe-o artistul şi directorul de scenă, numai bine să fie jucată. În Basarabia aceasta nu se poate. Influenţa spiritului rusesc, amintirea felului cum au fost jucate piesele, păstrarea unei anumite tradiţiuni, dificultatea adaptării pieselor extrase din romane de toţi cunoscute cu cerinţele scenice, nepriceperea noastră latină a misticismului fac primejdioase aceste reprezentaţii acolo, chiar când spectacolul avea succes. „Nu e Mirţeva, nu

e Serghei Petrovici, nu e atmosferă rusească ” – se poate auzi după spectacole. O singură interpretă găseşte cruţare, ea obţine aprobare unanimă din partea nemulţumiţilor: este dna Maria Cosmacevscaia. Şi e fatal să fie. Nu numai talentul fin, comprehensiunea artistică, eleganţa mersului, nesilirea mişcărilor şi frumuseţea trupului ajută acestei eminente artiste să triumfe ori de câte ori apare pe scenă. Mai este nevoie pentru piesele ruseşti de cultura rusească pornită încă din copilărie, tradiţia jocului învăţat în Conservatorul şi la teatrul din Petrograd, unde a jucat înainte, exemplul atâtor mari artişti ruşi şi studierea mijloacelor.

Dna Cosmacevscaia, ca artistă de frunte ce e, nu dă greş niciodată, în nicio piesă în care primeşte rol. Şi este uşor de înţeles că e neîntrecută în piesele în care, pe lângă talent, îţi trebuie o anumită comprehensiune, o anumită dispoziţie sufletească pentru a putea reda personajul în nota justă”.

Revenind apoi la problema alcătuirii repertoriului, autorul se pronunţă pentru o soluţie de mijloc, astfel ca afişul teatral să corespundă şi cerinţelor propagării culturii naţionale, dar şi să reflecte aspiraţiile publicului spre valorile internaţionale şi conchide*:* „O literatură dramatică de valoarea celei ruseşti nu se poate înlătura de pe scena română. Dar trebuiesc piese într-adevăr bune şi jucate bine”.

Deşi autorul invocă motivul larg vehiculat al „misticismului slav”, el remarcă faptul că artista „triumfă ori de câte ori apare în scenă” şi că „nu dă greş niciodată, în nicio piesă în care primeşte rol”. Or, ea a jucat nu doar în piese ruseşti. Palmaresul ei cuprinde şi un întreg evantai de chipuri scenice întrupate în diferite piese româneşti, începând cu rolul de debut pe scena românească, Lelia din Manase de Ronetti-Roman, căruia i-au urmat apoi Anca din *Sarmală*, *amicul poporului* de N. Iorga, Elena Radan în *Sanda* de Gh. Florescu, Maria Arcuda în *Prăbuşirea* de I. Peretz, Anca în Năpasta de I. L. Caragiale, precum şi alte roluri de prim-plan – în *Ovidiu* de V. Alecsandri, *Prometeu* de V. Eftimiu, *O căsnicie* de G. Ursachi, *Gaiţele* de Al. Kiriţescu şi atâtea altele.

Impresionantă e şi lista rolurilor deţinute în piesele din dramaturgia occidentală clasică şi contemporană: Oenona în *Fedra* de J. Racine, Raimonda în *Domnul Alfons* de A. Dumas-fiul, Laura în *Stane de piatră* de H. Sudermann, Cecilia în *Instinctul* de H. Kistemaeckers, Irene Bourgade în *Când n-oi mai fi* de H. Bemstein, rol care i-a adus actriţei aprecieri deosebit de elogioase, şi multe altele.

Este evident că succesul pe care Maria Cosmacevscaia l-a cunoscut în spectacolele cu piese ruseşti de care este vorba în „Rampa” nu poate fi

explicat prin aptitudinea de a intui „misticismul slav”. Aceasta se datora în primul rând şcolii de teatru pe care o însuşise – şcoala rusă a realismului psihologic, care a ajutat-o să pătrundă cât mai adânc în universul spiritual al personajului, sesizând cele mai fine unduiri sufleteşti şi exprimând diferite stări psihologice ale personajului, adesea deosebit de schimbătoare, fluctuante. Nu e deloc întâmplător şi faptul că ea evita să se producă în spectacolele lui Ion Livescu, vechi dicţionist, adept al tradiţiilor teatrului reprezentării, şi în montările de vădită tentă expresionistă ale lui Aurel Ion Maican, realizate de el la Teatrul Naţional din Chişinău. Mai târziu, în 1940, M. Cosmacevscaia a refuzat să se încadreze în trupa Teatrului Moldovenesc sosită la Chişinău de la Tiraspol, întrucât această trupă practica un stil de joc facil, exteriorizat, apropiat de teatrul etnofolcloric ucrainean.

Bineînţeles, nu toate rolurile jucate de artistă au fost realizate la nivel de performanţă. Pe parcursul anilor ea s-a văzut uneori nevoită să accepte şi roluri mai puţin consistente şi să înfăţişeze personaje oarecum pasagere, funcţionale, căci în repertoriul teatrului nimereau şi piese uşurele, efemere, mai ales dintre cele jucate pe la teatrele bulevardiere din Paris. Nu totdeauna erau la nivelul exigenţelor estetice serioase şi piesele autorilor contemporani autohtoni. Deşi trupa, mai ales pe timpul directoratului lui Ion Livescu, era puţin numeroasă (într-un timp teatrul avea doar 18 actori permanenţi), premierele aveau loc în fiece săptămână, de obicei marţi, uneori şi joi. Or, pe lângă repetiţii şi premiere, artiştii trebuiau să joace şi în spectacolele montate mai înainte. În pofida acestui regim de muncă deosebit de încordat, Maria Cosmacevscaia, ca şi alţi actori, reuşea, totuşi, să realizeze roluri de reală valoare, uneori deosebit de impresionante.

Răsfoind mormane de ziare, reviste şi alte publicaţii din acea vreme şi cercetând vrafuri de documente de arhivă referitoare la Teatrul Naţional din Chişinău, autorul acestor rânduri n-a găsit nicio observaţie critică privind jocul scenic al actriţei. În schimb, consideraţii favorabile, aprecieri laudative, adesea elogioase pot fi întâlnite destul de des. Aceasta se explică prin faptul că, chiar şi atunci când era distribuită într-un rol schematic, abia conturat, artista se străduia să dea personajului viaţă, culoare, individualitate, acoperind cu propriul său talent şi măiestrie scenică lacunele textului dramatic.

În cursul anului teatral 1928-1929, după mai multe roluri mai puţin importante, oarecum trecătoare, Maria Cosmacevscaia interpretează rolul central – Natalia Pavlovna – în spectacolul *Minciuna*, premieră cu care s-a încheiat stagiunea la 16 aprilie 1929. Această piesă a scriitorului ucrainean

Vladimir Vinicenko, jucată pe atunci în diferite ţări, e axată pe o istorie plină de dramatism, în care sentimentele de dragoste se întreţes cu mistuitoare răbufniri de gelozie, viaţa aparent domol curgătoare având un puternic substrat de răvăşitoare trăiri sufleteşti.

Eroina Mariei Cosmacevscaia, femeie inteligentă şi frumoasă, lipsită de atenţia soţului, inginer absorbit de cercetarea tehnico-ştiinţifică, îşi găseşte alinare cochetând cu un student, care o atrage prin dragostea lui mişcător de gingaşă şi curată. În acelaşi timp, ea flirtează şi cu prietenul soţului, un chimist îndrăgostit şi el, dar care, obsedat de o crâncenă gelozie, o va chinui cu interminabile reproşuri şi bănuieli, începând flirtul, ea a acceptat entuziasmul juvenil al studentului şi curtarea chimistului mai curând ca o joacă amuzantă, pentru a scăpa de plictis. Prin jocul său nuanţat cu fineţe actriţa ne convinge că eroina ei n-a încetat nicicând să fie ataşată sufleteşte de soţul său atât de generos, dar şi fragil, vulnerabil în naivitatea lui curată.

Evitând efectele exterioare şi ţinând să reliefeze trăirile sufleteşti atât de complexe şi fluctuante, M. Cosmacevscaia a reuşit să sugereze nuanţat metamorfoza personajului său de la drăgălăşenia zburdalnică, capricioasă, oarecum uşuratică, la înţelegerea faptului că jocul de-a dragostea este un joc cu focul şi că, aflându-se între cei trei bărbaţi, s-a pomenit într-o capcană. Natali trăieşte cu impresionantă tensiune dramatismul acestei situaţii. Totuşi ea ajunge la concluzia că otrava este unica salvare, care îi va reda libertatea, astfel ea îşi va putea afirma puritatea şi poate chiar superioritatea sa morală, mai ales faţă de tiranicele imputări ale chimistului gelos, dar şi curăţenia neîntinată a sentimentelor faţă de soţul pe care n-a încetat nicicând să-l iubească cu adevărat.

Vorbind de rolul Mariei Cosmacevscaia în această reprezentaţie, cronicarul de la „Dreptatea” remarcă „Jocul ei natural, mişcător până în cele mai mici detalii”. Spectacolul *Minciuna* s-a bucurat de unanimă apreciere. În presă au apărut cronici elogioase, iar ziarul local „Dreptatea”, după ce, la 21 aprilie, analizează amănunţit reprezentaţia, revine, la 12 mai, cu o nouă recenzie, mai desfăşurată, ce se încheie cu constatarea că reprezentaţia „a plăcut mult numerosului public, care a răsplătit ansamblul de actori cu aplauze furtunoase”.Ziarul de limbă rusă „Bessarabskoe slovo” vorbeşte despre această reprezentaţie cu Maria Cosmacevscaia în rolul principal ca de un eveniment în viaţa teatrală a Chişinăului.

Drama lui Vladimir Vinicenko a fost jucată şi în alte oraşe din Basarabia. După ce stagiunea 1920-1929 s-a închis cu o premieră cu Maria

Cosmacevscaia în prim-plan, noul an teatral 1929-1930 începe cu un alt spectacol, în care actriţa va apărea din nou într-un rol de primă linie – Elena Radan în drama *Sandală* de Al. G. Florescu, piesă care s-a bucurat de o largă popularitate la acea vreme.

Eroina este o femeie din „lumea bună", pentru care plăcerile vieţii sunt mai presus de orice. Artista a ştiut să imprime personajului o ţinută distinctă, marcată de eleganţa manierelor, şi iscusinţă în cozeriile mondene de salon. Însă dincolo de această cochetă drăgălăşenie, eleganţă şi chiar rafinament aristocratic se ascunde un înspăimântător vid sufletesc, o totală lipsă de orice sentimente şi precepte morale. Considerându-se o fire aleasă, superioară celor din jur, ea se crede liberă de conceptele etice ale societăţii, care erau doar pentru alţii. Unicul ei crez, ridicat la nivelul unei filosofii a vieţii, îl reprezintă plăcerile, ea fiind întru totul dominată de instinctele trupeşti, fără însă a fi în stare să iubească cu adevărat, cu o dragoste frumoasă, înălţătoare.

Rămasă văduvă, lipsită de orice sentimente materne, Elena Radan îl ademeneşte pe logodnicul fiicei, pe care o trimite la călugăriţele de la Notre-Dame. Când tânărul îşi dă seama că şi-a ruinat fericirea şi se va sinucide, ea ţine cu tot dinadinsul să demonstreze că nu are nimic comun cu aceste tragice evenimente, pentru ca în final să-şi găsească un alt amant.

Evitând tonalitatea dezaprobării şi dezavuării făţişe a eroinei, actriţa a reuşit să prezinte un personaj complex, bine conturat din punct de vedere etico-psihologic, a cărui esenţă morbidă apărea treptat de sub spoiala mondenităţii pe măsura desfăşurării acţiunilor şi spuselor sale. Cronicarii relevă minuţiozitatea cu care şi-a lucrat eminenta artistă rolul, bine gândit nu numai în plan conceptual, dar şi în cele mai mărunte detalii, ceea ce i-a şi adus un binemeritat succes, însoţit de vii aplauze.

În luna următoare, la 15 octombrie 1929, Maria Cosmacevscaia apare într-o nouă premieră – spectacolul după drama *Instinctul* a scriitorului belgian de limbă franceză Elenry Kistemaeckers. Eroul piesei, un chirurg, se află în faţa dilemei – să dea curs instinctului mistuitor de gelozie şi astfel să se răzbune sau să salveze viaţa iubitului soţiei sale, grav accidentat. Până la urmă, biruie simţul datoriei profesionale. Cultura, educaţia au învins pornirile instinctuale primare.

În spectacolul de la Chişinău cu această dramă, frecvent jucată pe scenele europene, în centrul acţiunii erau două personaje – chirurgul, înfăţişat de eminentul actor Ovid Brădescu, şi soţia medicului, Cecilia, rol interpretat de Maria Cosmacevscaia. După părerea criticului de la „Rampa",

rolul medicului a fost unul dintre cele mai strălucite din prestigioasa carieră a lui Ovid Brădescu, iar Maria Cosmacevscaia i-a fost o parteneră pe măsură şi „cu un joc scenic potrivit s-a achitat în mod lăudabil”.

Peste o săptămână, la 22 octombrie 1929, actriţa apare într-un nou rol de prim-plan, Raymonda din bine-cunoscuta comedie *Domnul Alfons* de Al. Dumas-fiul, piesă larg jucată pe vremuri în diferite ţări, astfel că numele eroului titular deveni un substantiv comun, desemnând un anumit tip de bărbaţi. Şi de data aceasta artista obţine un succes răsunător. După părerea cronicarului de la Dreptatea, în această reprezentaţie Maria Cosmacevscaia a realizat „cel mai bun rol jucat în stagiune”.

Din sumedenia de personaje întruchipate de artistă în cursul stagiunii 1929-1930, merită să fie menţionată şi evoluarea ei în comedia *Războiul femeilor* (La bataille des dames) de E. Scribe şi E. Legouve, prezentată în premieră în ianuarie 1930. În această veche comedie franceză Maria Cosmacevscaia a interpretat un rol de prim-plan, înfăţişând-o pe una din cele două doamne din societatea aristocratică, care recurg la o sofisticată intrigă, pentru a-1 salva de la moarte pe un tânăr bonapartist.

Deşi repertoriul Teatrului Naţional din Chişinău era la acea vreme înţesat cu diferite comedii, adesea uşurele, şi spectacolul *Războiul femeilor* n-a trezit interesul criticii, reprezentaţia a avut totuşi aderenţă de public şi a fost jucată şi în stagiunile următoare.

În biografia de creaţie a renumitei actriţe basarabene anul 1931 a fost deosebit de rodnic. Şi nu numai pentru că artista era sistematic distribuită şi juca mereu, ci mai cu seamă pentru că în mulţimea de personaje, unele dintre care trecătoare, irelevante, ea a realizat şi o serie de roluri de anvergură în spectacole după opere din clasica universală ca *Idiotul* după F.M. Dostoievski, *Strigoii* de H. Ibsen, *Fedra* de J. Racine. Personajele înfăţişate în aceste opere au îmbogăţit şi diversificat paleta sa artistică, completând bogatul său palmares scenic.

Acest ciclu de roluri începe curând după Anul Nou 1931, când Maria Cosmacevscaia o înfăţişează pe Nastasia Filipovna, personaj de prim-plan în spectacolul Idiotul, montat de Ovid Brădescu şi Gheorghe Dinescu după o dramatizare a bine-cunoscutului roman al lui F. M. Dostoievski, realizată de basarabeanul Arcadie Baculea, fost actor la Teatrul Naţional din Chişinău. Pentru această reprezentaţie au fost distribuiţi cei mai buni artişti ai trupei – Ovid Brădescu, Maria Cosmacevscaia, Costache Antoniu, Alexandru Economu, Iancu Teodoru, Puica Perieţeanu şi alţii.

Titlul celebrei opere dostoievskiene, precum şi prestigioasele nume ale actorilor de frunte ai Naţionalului basarabean au trezit un deosebit interes şi, după cum consemnează presa, spectacolul a avut abundenţă de spectatori, iar la premieră „publicul a umplut năvalnic Teatrul Naţional”.Critica de profesie a analizat atât reprezentaţia ca atare, cât şi calitatea dramatizării textului, regia, scenografia şi îndeosebi jocul actorilor. Autorii cronicilor evidenţiază în primul rând jocul lui Ovid Brădescu, care a creat un chip complex al cneazului Mâşkin, cu o bogată gamă de trăiri şi sentimente, dar şi evoluarea Mariei Cosmacevscaia în rolul Nataliei Filipovna, înfăţişând un chip sinuos, nuanţând cu precizie şi fineţe răvăşitoare rezonanţe psihologice. Astfel, ziarul „Basarabia” consemnează: „foarte frumoasă a fost apariţia Dnei Cosmacevscaia”. După ce, printre altele, remarcă „toaleta foarte bogată” a actriţei în scenă (oricum, eroina ei, femeie întrucâtva enigmatică, bizară, neînţeleasă, cum o denumeşte gazeta, deprinsă a suci minţile bărbaţilor, era o părticică componentă a mediului aristocratic, căruia îi aparţinea şi prinţul Mâşkin, proaspăt revenit din Elveţia, care şi el se va îndrăgosti de ea), autorul cronicii conchide că artista „a plăcut mult în Nastasia Filipovna prin jocul său inteligent”. Spectacolul *Idiotul* a fost jucat şi în stagiunile următoare, bucurându-se de primirea călduroasă a publicului.

Curând după răsunătorul succes din *Idiotul*, în aceeaşi lună ianuarie 1931, Maria Cosmacevscaia joacă într-o altă premieră, deţinând rolul central al Zoei Lorian în vechea dramă *Suprema forţă* a autorului român Haralambie Gr. Lecca. Femeie crunt lovită de soartă, căreia i-a murit fiica iubită, iar bărbatul la care ţinuse mult, sprijinindu-1 şi ajutându-1 să facă o carieră, o părăseşte, Zoe e paralizată. Ea însă îşi poartă cu demnă resemnare crucea durerii – „suprema forţă”.

Desigur, personajul respectiv nu are acea bogăţie de meandre sufleteşti şi nuanţe, subtilităţi psihologice caracteristice Nataliei Filipovna din spectacolul dostoievskian. Totuşi actriţa s-a străduit să redea dramatismul intens al trăirilor eroinei sale, demnitatea morală, resemnarea şi gătinţa de a-şi purta crucea destinului său dureros.

Maria Cosmacevscaia a lucrat cu minuţiozitate la acest rol şi pentru că ea ţinea cu tot dinadinsul să cunoască îndeaproape şi să joace în spectacole după opere din dramaturgia românească. Din câte se poate vedea, străduinţele ei n-au fost zadarnice. Presa a dat o înaltă apreciere jocului său. După cum relatează ziarul „Raza”, interpretarea actoricească din acest spectacol a fost „dintre cele mai bune”.

Un loc aparte în palmaresul atât de bogat al eminentei actriţe basarabene revine rolului Elenei Alwing din drama Strigoii de El. Ibsen. Ultima premieră a stagiunii 1930-1931 a fost jucată la 10 martie 1931. Piesa a fost tradusă şi pusă în scenă de Ovid Brădescu, care şi-a rezervat şi rolul lui Oswald Alwing. Acest eminent actor era şi un iscusit director de scenă, care putea pătrunde în adâncul sensurilor ascunse ale textului dramatic, tinzând spre evidenţierea acestora.

În centrul spectacolului de la Chişinău era drama lui Oswald. De altfel, e firesc ca regizorul, care era şi un interpret de mare clasă, să „tragă plapuma spre sine". Personajul creat de Ovid Brădescu era deosebit de impresionant, de o mare forţă dramatică şi în mod firesc a devenit centrul de gravitaţie al montării.

În acelaşi timp, în desfăşurarea dramei ibseniene pe scena Naţionalului basarabean era şi un alt centru de gravitaţie, poate şi mai reliefat – Elena Alwing, personaj întrupat de Maria Cosmacevscaia. În interpretarea sa mama lui Oswald ajunge la înţelegerea faptului că jertfa sa, ca şi toată viaţa sa, au fost în van, deoarece nu i-a putut aduce fericire fiului drag; că imaginea idealizată a soţului răposat n-a fost decât o legendă şi că pentru greşelile părinţilor până la urmă plătesc copiii. Prin jocul său întru totul firesc, dar de o impresionantă profunzime psihologică artista dezvăluie evoluţia eroinei sale de la mama duioasă, plină de bunătate, la femeia îngrozită şi copleşită de durere, pentru care pătimirile fiului paralizat erau şi un verdict asupra întregii sale vieţi. După părerea cronicarului de la „Raza", acesta „a fost poate cel mai bun rol al stagiunii".

În acelaşi an, dar la începutul unei noi stagiuni teatrale, Maria Cosmacevscaia deţine încă un rol din repertoriul clasic universal – la 3 noiembrie 1931 ea evoluează în „Oenona", personaj de primă linie din tragedia *Fedra* de Jean Racine. Spectacolul a fost montat de actorul Petre Bulandra, care şi-a rezervat rolul lui Hippolit, iar Fedra a fost înfăţişată de soţia sa, Gina Sandri-Bulandra. Spectacolul a fost comentat pe larg de critică. Recenzii favorabile au publicat „Rampa", „Basarabia", „Raza" şi alte periodice. Astfel, referindu-se la prestaţia scenică a Mariei Cosmacevscaia, „Rampa" scrie că ea „a jucat frumos", înscriindu-se armonios în ansamblul de interpreţi. Publicaţia „Raza", deşi consemnează că „au fost prea puţine repetiţii", apreciază înalt interpretarea rolurilor importante ale tragediei, remarcând şi aportul substanţial al Mariei Cosmacevscaia la succesul reprezentaţiei.

Primele săptămâni ale anului 1932 au fost pentru Maria Cosmacevscaia o perioadă de muncă deosebit de încordată, în mai puţin de o lună ea interpretează roluri de prim-plan în trei premiere. Şi în toate aceste trei spectacole a izbândit.

Mai întâi, în prima jumătate a lunii ianuarie artista evoluează într-o montare cu o piesă românească – drama Zbucium de M. Melitopol. Textul dramatic – o istorie despre dragostea unui tânăr ofiţer şi soţia unui cunoscut chirurg militar, care apoi pe front îl va salva pe ofiţer de la moarte; despre frământările morale ale eroilor – conţinea numeroase momente şi situaţii oarecum cunoscute din literatură. Dar şi în această reprezentaţie, axată pe un subiect în genere arhicunoscut, au fost câteva realizări actoriceşti de certă valoare. După cum remarcă ziarul „Basarabia", O. Brădescu „a interpretat reuşit pe doctorul colonel", Dem Hagiac „a fost un drăguţ sublocotenent", iar Maria Cosmacevscaia „a fost o foarte frumoasă mamă. Şi-a jucat rolul cu prestanţă şi căldură". Totuşi, din cauza textului slab şi a unor deficienţe de regie, spectacolul a dispărut curând de pe afişul repertorial.

În schimb, următoarea premieră, drama *Cântec de toamnă* de I. D. Surguciov, jucată la 23 ianuarie 1932, a fost un netăgăduit succes al trupei şi mai ales al Mariei Cosmacevscaia, care a deţinut rolul central – Varvara. În această piesă, cunoscută chişinăuienilor şi după varianta rusă – Osennie skripki (Viori de toamnă), sunt redate frământările unei femei trecute de vârsta tinereţii, care, pentru a-1 vedea aproape pe bărbatul de care se îndrăgostise, aranjează căsătoria acestuia cu fiica ei adoptivă. Stăpânindu-şi cu greu gelozia, ea se mulţumeşte să-l admire de la distanţă pe omul iubit...

După cum remarca ziarul „Basarabia", „dna Cosmacevscaia s-a adecvat minunat rolului". Printr-un joc psihologic nuanţat cu fineţe artista a ştiut să redea cu subtil rafinament amalgamul frământărilor tăinuite ale trăirilor interioare ce răvăşeau sufletul eroinei sale, pasiunea pe care era nevoită s-o ascundă şi care se manifesta sub forma unui cald sentiment de mamă grijulie faţă de tânărul îndrăgit, resemnarea ei înţeleaptă, care scoteau în vileag integritatea şi curăţenia morală a acestei femei ce-şi trăia într-o însingurată tăcere drama veştejirii şi despărţirii de tinereţe.

Premiera a avut un mare succes. Publicul entuziasmat aplauda cu frenezie. Izbânda Mariei Cosmacevscaia şi a altor interpreţi (Al. Economu, Tanţi Brădăţeanu) era deplină. Chiar şi dramaturgul Caton Theodorian, reprezentant oficial al guvernului de la Bucureşti, care de obicei era foarte rezervat în aprecierile sale, de astă dată consemnează: „Montarea s-a jucat

foarte frumos, mulţumind publicul”. Spectacolul s-a menţinut în repertoriul activ şi în stagiunile următoare, fiind jucat atât la Chişinău, cât şi la Soroca, Bălţi, Tighina, Cetatea-Albă şi în alte localităţi.

O realizare scenică de răsunet a Teatrului Naţional din Chişinău a fost şi spectacolul după bine cunoscuta dramă *Cadavrul viu* de L. N. Tolstoi, în care M. Cosmacevscaia a deţinut un rol de prim-plan – Lizaveta Andreevna Protasova. Pusă în scenă de Ovid Brădescu, care l-a interpretat pe Fiodor Protasov, piesa a fost prezentată în premieră la 2 februarie 1932 şi a fost primită de public cu deosebită căldură, trezind şi interesul criticii de profesie. Cronici elogioase au publicat practic toate ziarele locale, atât cele româneşti, cât şi ediţiile de limbă rusă, iar Caton Theodorian, în calitatea sa de reprezentant oficial, va consemna în procesul-verbal privind totalurile stagiunii: „*Cadavrul viu* e o montare îngrijită”, remarcând succesul de public asigurat de distribuţia bine aleasă. Cronicarul de la „Basarabia” vorbeşte de „focul inteligent al dnei Cosmacevscaia”, iar „Rampa” consideră că ea face parte din grupul de interpreţi care au asigurat reuşita montării.

Spre sfârşitul lunii februarie 1932, artista, în componenţa unei echipe a Teatrului Naţional din Chişinău, va pleca în turneu prin oraşele Basarabiei, unde au fost jucate piesele într-un act *La Turnu-Măgurele* de V. Alecsandri, Ariciul şi Sobolul de V. Eftimiu şi *Conu Leonida*... de I. L. Caragiale, precum şi drama *Cântec de toamnă* de I. D. Surguciov.

De altfel, asemenea turnee prin localităţile basarabene şi prin alte provincii româneşti erau organizate în fiece an, uneori chiar şi de câteva ori în decursul unei stagiuni. Eminenta actriţă participa cu plăcere la aceste deplasări, considerând că e o datorie de onoare a artiştilor să-şi prezinte arta în faţa celor de la periferie, iar repertoriul şi interpretarea scenică trebuiau să fie la acelaşi nivel artistic ca şi la reprezentaţiile de la sediu.

Spre sfârşitul stagiunii, în aprilie 1932, este lansată cu titlu de premieră comedia *O căsnicie* de G. Ursachi, care era de fapt o reluare a unei montări mai vechi cu participarea Mariei Cosmacevscaia.

Anul teatral 1931-1932 a fost în genere rodnic pentru artistă. Rolurile jucate în cursul stagiunii, în primul rând cele din *Cântec de toamnă* de I. D. Surguciov şi *Cadavrul viu* de L.N. Tolstoi, au fost unanim apreciate ca fiind lucrări scenice de o elevată valoare artistică. De altfel, acest lucru îl constată oficial şi Caton Theodorian, care în procesul-verbal privind totalurile anului 1931-1932 consemnează că Maria Cosmacevscaia a fost printre cei câţiva actori ai Naţionalului din Chişinău care „s-au evidenţiat în cursul stagiunii”.

Noului an teatral 1932-1933 îi revine un loc oarecum aparte în biografia de creaţie a artistei. Şi asta pentru că, pe lângă rolurile jucate în câteva premiere şi în spectacolele montate mai înainte, dar rămase în repertoriul activ, ea apare şi ca traducătoare a unor piese scrise de autori francezi şi ruşi, care au fost apoi prezentate pe scena Teatrului Naţional din Chişinău.

Chiar din startul noului sezon teatral se vede că Maria Cosmacevscaia a păşit cu dreptul – în spectacolul *Ovidiu* de V. Alecsandri, cu care a fost deschisă stagiunea, ea deţine rolul Corinei. Eroina ei, o fostă pasiune a lui Ovidiu, continuă totuşi să-l iubească de la distanţă pe tânărul poet, trăind în singurătate un răvăşitor amalgam de sentimente – dragoste neîmplinită şi gelozie mistuitoare, amintiri despre neuitatele întâlniri amoroase, o anumită resemnare, îmbinată cu dorinţa-i de a-l vedea fericit pe alesul inimii sale...

În acest rol de mică întindere, şi în acelaşi timp plin de dramatism actriţa, prin jocul său de o impresionantă forţă şi profunzime, dar firesc, nuanţat cu fineţe, a reuşit să scoată în vileag trăirile personajului, evoluarea sa fiind apreciată nu numai de spectatori, care au aplaudat-o călduros, dar şi de critica de profesie. Ziarul „Basarabia” consemnează că Maria Cosmacevscaia în Corina a dovedit că îi sunt pe putere „roluri şi mai grele”.

Publicaţia „Rampa” consideră spectacolul *Ovidiu* un „mare succes de interpretare, montare şi de public”, *iar un alt ziar bucureştean – „*Dimineaţa”– remarcă aici „o excelentă interpretare, răsplătită cu vii aplauze de un numeros public, ce a umplut sala până la ultimul loc”.

În luna următoare, la 11 octombrie 1932, are loc o nouă premieră cu participarea Mariei Cosmacevscaia – comedia dramaturgului rus Aleksandr Ostrovski *Ultima jertfă*. De astă dată reputata artistă nu numai că evoluează într-un rol de prim-plan, dar e şi traducătoarea textului dramatic în limba română.

Caton Theodorian, care a asistat la premieră, consideră că distribuţia a fost nimerită şi interpreţii „toţi sunt la locul lor”.Cât priveşte traducerea, deşi el nu are nicio observaţie concretă, totuşi consideră că „ar fi mai nimerit ca piesele să fie traduse de literaţi care cunosc mai bine spiritul limbii literare”. Din câte ne putem da seama, conducerea Naţionalului din Chişinău n-a împărtăşit această părere, căci pe viitor va mai apela la serviciile actriţei la traducerea altor texte. Chiar în cursul aceleiaşi stagiuni, la 21 martie 1933, va fi prezentată comedia *Panglica roşie* de Robert de Flers şi Gaston de Caillavet, tradusă din franceză de M. Cosmacevscaia şi pusă în scenă de Ovid Brădescu şi Gheorghe Dinescu. La teatrul din Chişinău, rolul central din această piesă, care fusese mai înainte jucat de celebra Elvira Popescu,

a fost interpretat de Maria Cosmacevscaia. Însă acest rol, al unei femei zvăpăiate, oarecum fluşturatice, care, împinsă de capricii şi ambiţii deşarte, pune cu nemaipomenită uşurinţă în joc chiar şi ceea ce e mai sfânt – iubirea, fericirea familiei – nu-i prea convenea artistei basarabene, înclinată de obicei spre un psihologism rafinat şi profund. Datorită străduinţelor depuse artista a întruchipat un personaj convingător, reuşind să arate evoluţia etico-psihologică complexă a eroinei sale de la scriitoarea veleitară, dominată de dorinţa de a obţine cu orice preţ titlul de cavaler al Ordinului „Legiunea de onoare" cu panglică roşie, la femeia cuminte, înţeleaptă, care ţine cel mai mult la familia sa, la dragostea soţului iubit, pe care era cât pe ce să o piardă.

În cursul aceleiaşi stagiuni artista apare şi în roluri jucate în alte montări, printre care în *Cuib de viespi* (Gaiţele) de Al. Kiriţescu (spectacol apreciat pozitiv de presă, inclusiv de ziarul bucureştean de mare tiraj „Universul") şi în *Kain* – o melodramă de Al. Sabaru.

Stagiunea 1933-1934 s-a dovedit a fi în genere neprielnică pentru activitatea scenică a Mariei Cosmacevscaia. Repertoriul teatrului era năpădit de diferite comedii bulevardiere, uşurele, adesea pur distractive, lipsite de înţelesuri adânci şi de sentimente puternice, adevărate. *Femeia în flăcări*, *Bărbaţii Leontinei*, *Pariziana*, *Lorica noastră* şi multe alte piese facile, de amuzament ocupau un loc de frunte pe afiş. În această situaţie ea, bineînţeles, nu-şi putea afla roluri ce s-ar fi potrivit talentului său dramatic. Desigur, actriţa a evoluat şi în premiere, dar a jucat mai ales în vechile montări de succes care se menţinuseră în repertoriul activ, fiind prezentate atât la Chişinău, cât şi în diferite localităţi din provincie.

Situaţia de criză ce se crease la Teatrul Naţional din Chişinău, mai ales în privinţa repertoriului care avea un vădit caracter comercial, a trezit vii proteste în rândurile intelectualilor basarabeni, problema fiind pe larg dezbătută în presa locală şi cea bucureşteană, pentru ca apoi să fie pusă în discuţie şi la Ministerul de la Bucureşti. Din câte se vede, aceste discuţii au avut un anumit efect, căci repertoriul anului teatral 1934-1935 apare mai bine chibzuit. Comediile uşoare au fost în mare parte strâmtorate de drama şi comedia clasică şi dramaturgia contemporană de reală valoare. Or, aceasta i-a permis artistei să realizeze în cursul stagiunii o serie de roluri reuşite. Astfel, chiar la începutul noului an teatral, inaugurat la 15 septembrie 1934 cu drama *Despot-Vodă* de V. Alecsandri, actriţa apare într-un rol secundar. Peste trei zile, la 18 septembrie 1934, ea înfăţişează un personaj dramatic de primă linie, Amalia Muhling, în drama Onoarea de Hennann Sudermann,

mult jucată la acea vreme. Ziarul ”Viaţa Basarabiei” consideră că spectacolul montat de O. Brădescu a fost „complet reuşit” şi că drama a fost jucată la fel de bine ca şi la Bucureşti. Analizând jocul interpreţilor, publicaţia menţionează că evoluarea Mariei Cosmacevscaia în rolul Amaliei Muhling a fost „foarte bună”. Drama lui H. Sudermann a avut un real succes de public şi s-a menţinut în repertoriul activ pe parcursul întregului an.

În timpul vacanţei de iarnă, la 8 ianuarie 1935, a fost lansată într-o nouă, deosebit de frumoasă montare cunoscuta feerie *Înşir'te, Mărgărite* de Victor Eftimiu, spectacol în care M. Cosmacevscaia a apărut în rolul împărătesei, personaj căruia artista i-a imprimat o deosebită destoinicie şi înţelepciune.

Luna următoare, februarie 1935, i-a adus un nou succes, de astă dată dublu: în spectacolul *Când n-oi mai fi* ea apare şi ca interpretă a rolului central, cel al Irenei Bourgade, şi ca traducătoare din franceză a piesei *Apres moi* de Henry Bemstein. Această dramă cu un subiect contorsionat, conflicte extrem de acute, răsturnări neaşteptate de situaţie şi o acţiune de maximă tensiune reclama un joc scenic interiorizat, deosebit de condensat din punct de vedere psihologic, însă dozat cu sensibilitate şi rafinament. Reputata actriţă a ştiut să facă faţă acestor exigenţe, realizând un personaj impresionant de complex, profund şi sincer în trăirile sale.

Eroina este soţia unui bogat industriaş care, angajându-se în speculaţii de bursă, îşi pierde întreaga avere, ruinându-1 şi pe companionul său de afaceri. Disperat, el decide să se împuşte, însă în seara când voia să-şi pună capăt zilelor, soţia, căreia hotărî să-i mărturisească totul, nu era acasă. Aceasta s-a întors abia spre dimineaţă. Bărbatul înţelege că ea are un amant. Aflând a doua zi cine-i „respectivul” şi cuprins de o mistuitoare gelozie, el îi cere tânărului îndrăgostit să-i lase soţia în pace. Acesta însă îi declară că pentru nimic în lume nu s-ar dezice de femeia iubită.

Irene e pusă în faţa unei dileme. În sufletul ei se declanşează o luptă plină de dramatism între sentimentul iubirii pasionate pentru tânărul şi tandrul său amant, care-i promitea o viaţă plină de dragoste şi fericire, şi compasiunea, însoţită de anumite remuşcări, faţă de soţul cu care a trăit atâţia ani... Până la urmă, ea va rămâne alături de soţ şi va dispărea din viaţă împreună cu el.

În montările cu această piesă, realizate de alte teatre, în centrul acţiunii scenice se afla soţul, Guillame Bougade. În spectacolul de la Chişinău, deşi acest personaj a fost întruchipat de un actor de forţă cum era Ovid Brădescu, care pusese în scenă textul, totuşi chipul dramatic înfăţişat de Maria Cosmacevscaia s-a dovedit a fi mai impresionant, devenind centrul nodal al dramei.

Spectacolul a avut un veritabil succes de public şi a fost pe larg comentat de critici. Astfel, analizând repertoriul de la începutul jumătăţii a doua a stagiunii şi enumerând montările noi, „Viaţa Basarabiei” consemnează că „în sfârşit a venit şi o premieră veritabilă – *Apres moi* de H. Bernstein”. Vorbind despre distribuţia rolurilor, ziarul o situează pe primul loc pe Maria Cosmacevscaia. În numărul din 17 februarie 1935, acelaşi ziar publică o amplă cronică la acest spectacol. Este descris amănunţit rolul interpretat de artistă şi remarcat faptul că în Irene ea a prestat un joc pasionat, gradat firesc, iar frământările ei au fost urmărite cu sufletul la gură de către spectatori.

*Peste o săptămână „*Viaţa Basarabiei” *revine la această temă şi publică o recenzie desfăşurată, semnată de scriitoarea Elena Vasiliu-Hasnaş şi consacrată rolului interpretat de M. Cosmacevscaia.* „În rolul soţiei – *scrie ea* – artista a redat cu stăpânită pasiune, împletită cu emoţia sălii întregi, pe toate Irenele Bourgade din lume de pe vremea când devalorizarea generală nu redusese valuta acestor mari şi nefericite îndrăgostite.

În Irene Bourgade, întrupată de artistă, vedem femeia senzualităţii mistice, care luptă cu ea însăşi, suferă, se exaltă, îşi strigă revolta în talaz de cuvinte, apărându-şi dreptul la iubire pentru ca apoi (actriţa a avut în ultimul act un impresionant joc de scenă), cu pleoapele coborâte simbolic peste gândurile ei chinuite, să reintre în onestitate, pentru a ispăşi alături de soţ o rătăcire tragic înfiptă în destinul ei...”.

Datorită în mare măsură jocului inspirat al eminentei artiste basarabene, spectacolul cu piesa *Când n-oi mai fi* s-a bucurat de un constant succes de public şi, după cum remarcă mai târziu „Viaţa Basarabiei”, montarea „face serie”.

Peste patru săptămâni, la 12 martie 1935, Maria Cosmacevscaia deţine un nou rol de prim-plan – ea evoluează în drama *Stăpâna* de Caton Theodorian. Abordând o temă pe vremuri la modă în literatura românească – decăderea clasei vechilor boieri şi formarea unei noi tagme de mari proprietari funciari autorul nu-şi ascunde simpatia pentru cei nou-veniţi în boierie, considerându-i mai pragmatici, dar şi mai integri, mai curaţi sufleteşte. Eroul dramei, un arendaş, se căsătoreşte cu văduva unui mare boier, care este pe cale de a-şi pierde averea ipotecată. Vechea cucoană, Tecla Breazu (Stăpâna), se consideră însă superioară noului soţ, îl înşeală şi chiar îşi face un plan de a-1 deposeda de moşie. Până la urmă, purtarea nedemnă şi intrigile mişeleşti ale stăpânei sunt demascate, iar ea cunoaşte o totală înfrângere.

Spectacolul în care erau distribuiţi actorii de frunte ai trupei a avut un real succes. La reuşita montării a contribuit din plin Maria Cosmacevscaia,

interpreta rolului titular al Stăpânei. Deşi personajul înfăţişat de ea era întru totul negativ, artista s-a ferit să îngroaşe culorile şi, evitând linearitatea, a prezentat un chip complex, psihologic bine conturat, credibil, bine nuanţat în detalii, dezvăluind logica prăbuşirii acestei femei lipsite de orice scrupule. După cum remarcă „Viaţa Basarabiei”, actriţa „plină de pasiune, cu un deosebit simţ al realităţii, a obţinut un frumos succes”. Autorul piesei, Caton Theodorian, în calitatea sa de reprezentant oficial al guvernului, menţiona în procesul-verbal privind totalurile stagiunii că *Stăpâna* a fost bine montată, iar distribuţia nimerită. Trecând la caracterizarea interpretării rolurilor, autorul consemnează că Maria Cosmacevscaia a susţinut rolul Teclei Breazu „punând vigoare şi dând prestanţă acestui chip scenic de prim-plan”.

Rolul Stăpânei a fost nu numai ultimul din personajele interpretate în premierele din stagiunea dată, ci şi ultimul rol jucat de actriţă la Teatrul Naţional din Chişinău. La 1 aprilie 1935, Naţionalul chişinăuian, odată cu Teatrele Naţionale din Cernăuţi şi Craiova, a fost desfiinţat. Astfel s-a încheiat una din cele mai fructuoase etape din biografia de creaţie a eminentei actriţe.

Desigur, Maria Cosmacevscaia va continua să apară periodic în scenă, jucând în diferite spectacole în română şi rusă. Ea îşi va continua şi prodigioasa activitate pedagogică în calitate de profesoară şi conducător al clasei de artă dramatică a Conservatorului „Unirea” din Chişinău. Aici ea va avea lecţii de artă actoricească, va monta cu elevii săi spectacole ce vor fi jucate în cadrul Conservatorului, dar şi pentru publicul larg din oraş. În 1940-1941 va colabora la Radio-Chişinău ca regizoare, iar în anii războiului va activa în calitate de director de scenă şi actriţă la Teatrul „Ştefan cel Mare” din Tiraspol. În 1944 Maria Cosmacevscaia pleacă la fiică-sa în România. Pensionându-se, şi-a trăit ultimii ani de viaţă în oraşul Piteşti. în urma unor boli grave, a încetat din viaţă la 26 februarie 1962.

PROBLEMELE GLOBALIZĂRII ŞI CULTURA NAŢIONALĂ

O caracteristică esenţială a civilizaţiei contemporane este tendinţa spre universalizarea vieţii economice, sociale, politice, spre monopolizarea tot mai accelerată a progresului tehnico-ştiinţific, spre internaţionalizarea vieţii spirituale a societăţii umane. Deşi atitudinea faţă de acest proces de globalizare este contradictorie: unii îl susţin ca un fenomen social-istoric ce contribuie efectiv la accelerarea dezvoltării tehnico-ştiinţifice şi social-economice, la prosperarea societăţii umane, alţii se situează pe poziţii antiglobaliste.

Globaliştii pornesc de la teza că uniformizarea standardelor tehnico-ştiinţifice, a vieţii economice, politice, sociale, a normelor juridice şi etico-morale, lichidarea graniţelor naţionale şi asigurarea circulării libere a oamenilor, capitalului, mărfurilor şi valorilor spirituale este un proces pozitiv, care asigură progresul şi prosperarea popoarelor. Ei susţin, de asemenea, că mondializarea vieţii sociale este inevitabilă, ea fiind o continuare firească a procesului de schimb de valori materiale şi spirituale, ce durează din cele mai vechi timpuri, dar care a căpătat o deosebită amploare, desfășurându-se într-un ritm tot mai dinamic.

Antiglobaliştii însă se pronunţă categoric împotriva acestui proces de universalizare şi uniformizare a vieţii social-spirituale, considerându-1 nociv, dăunător entităţii naţionale a popoarelor şi dezvoltării libere, multilaterale a personalităţii umane, ducând la anihilarea şi demolarea independenţei statelor naţionale şi la depersonalizarea individului.

Pentru a pătrunde în esenţa problemei, vom recurge la o succintă analiză a concepţiilor şi argumentelor invocate de reprezentanţii celor două tabere adverse ale acestei aprige dispute, care adesea capătă dimensiuni de conflict social-ideologic deschis, când antiglobaliştii recurg la manifestaţii de masă, greve şi alte mijloace de luptă politică.

Într-adevăr, după cum se ştie, schimbul de valori culturale, de cunoştinţe în diferite domenii ale vieţii şi activităţii umane datează din cele mai străvechi vremuri şi a avut un rol pozitiv în dezvoltarea omenirii. Născocirea arcului cu săgeţi, care în decursul mileniilor a căpătat o largă răspândire pe diferite continente ale globului, îmblânzirea şi creşterea animalelor, prelucrarea metalelor, apariţia roţii olarului, vâslitul pe ape şi folosirea pânzelor în navi-

gaţie, răspândirea cunoştinţelor din domeniul medicinii populare, trecerea de la schimbul natural de bunuri la comerţ şi apariţia banilor – toate acestea şi multe altele au contribuit din plin la statornicirea şi dezvoltarea civilizaţiei umane.

Procesul de răspândire a cunoştinţelor şi a experienţei practice nu cunoştea graniţe, cuprinzând diverse clanuri, triburi şi popoare din diferite ţări şi continente. Putem spune că acest proces avea permanent un caracter internaţional, global, o trăsătură definitorie fiind mereu crescândă tendinţa spre accelerare. Astfel, dacă în vremurile preistorice sau din vechea istorie pentru răspândirea pe scară internaţională sau chiar globală a unor noi cunoştinţe sau invenţii era nevoie de mii sau chiar de zeci de mii de ani, în ultimele secole ritmul progresului ştiinţific, tehnologic, economic, cultural devine tot mai precipitat, contribuind efectiv la internaţionalizarea şi mondializarea procesului dezvoltării civilizaţiei umane moderne. Or, globalizarea de azi nu este un fenomen apărut recent, ea semnifică o ultimă etapă a unui îndelungat proces de evoluţie ale cărui începuturi le putem afla în trecutul înnegurat al omenirii, însă această fază de azi a mondializării se deosebeşte tranşant de cele precedente printr-un nemaivăzut dinamism şi forţă de amploare, ceea ce afectează vizibil însăşi independenţa economică şi politică a statelor naţionale, legile şi statutele internaţionale/supranaţionale ajungând să fie mai presus decât cele naţionale. Noţiunea clasică de stat-naţiune este depăşită. Exemplul cel mai grăitor este tendinţa spre o Europă unită, renunţarea la concepţia etnică asupra naţiunii. Astăzi e tot mai acceptată concepţia de naţiune ca o comunitate de cetăţeni care pot fi de diferite origini etnice şi chiar de diferite rase, dar care toţi dimpreună formează o entitate politico-socială şi culturală, constituită în cadrul statului dat.

Cele spuse ne vor ajuta să înţelegem mai bine tema propusă – globalizarea şi cultura naţională. Căci, după cum se ştie, schimbul de valori în domeniul culturii s-a desfăşurat, în general, după aceleaşi principii, nelipsind, bineînţeles, şi anumite particularităţi. Şi în domeniul culturii şi artei schimbul de valori durează din cele mai vechi timpuri. Spre exemplu, fluierul era cunoscut cu mii şi mii de ani în urmă pe diferite continente – în Africa, Europa, Asia. Şi aici, ca şi în cultura materială, se manifestă aceeaşi tendinţă spre accelerarea procesului de schimb cultural, care devine tot mai evidentă. Astfel, dacă pentru prelucrarea de către grecii antici a valorilor culturii spirituale a Egiptului sau Persiei a fost nevoie de mai multe secole, apoi invenţia lui Iohan Gutenberg şi tipărirea cărţilor, care a revoluţionat

viaţa culturală, s-a răspândit într-un timp mult mai scurt. Ideile umaniste şi estetica Renaşterii, care îşi au începuturile în Italia, au cuprins curând întreaga Europă, dezvoltându-se şi diversificându-se, ca să nu mai vorbim de timpurile noastre, când un curent, o realizare artistică originală sau chiar o nouă modă în creaţia artistică se poate răspândi cu iuţeala fulgerului pe întregul glob.

După cum menţionează cercetătorul american B. Bernstein, odată cu accelerarea şi intensificarea schimbului intercultural sporeşte şi gradul de influenţă a acestui impact asupra culturilor naţionale. Datorită frecventei succedări a curentelor estetice internaţionale, înrâurirea noilor mişcări artistice asupra artei şi culturilor naţionale devine mai mare şi mai largă, căpătând adesea dimensiuni globale. De regulă, universalizarea diferitor curente, precepte, metode, procedee moderne duce treptat la o anumită erodare a caracterului naţional al creaţiei artistice, la minimalizarea sau chiar la dispariţia specificului naţional. Tendinţa curentelor artistice moderne de a eclipsa trăsăturile specifice naţionale se manifestă în literatură, teatru, cinematografie, în pictură şi muzică. Ce-i drept, în unele dintre aceste arte mai este prezent şi cuvântul, limba care continuă să fie un indiciu pregnant al caracterului etnic. Deşi şi în această privinţă se fac încercări de a depăşi „obstacolul lingvistic”.

Procesul istoric al schimbului de valori spirituale între popoare, fiind un fenomen pozitiv, contribuie la îmbogăţirea şi dezvoltarea culturilor naţionale sau, cum spunea Tudor Vianu, reprezintă totalitatea laturilor mai importante ale diferitor creaţii naţionale[1]. Cultura, arta, fiind destinate publicului cel mai larg, oamenilor de pretutindeni şi din toate timpurile, exprimă idealurile, aspiraţiile poporului, conturând profilul lui spiritual, modul său specific de a gândi şi de a fi. Fenomenul cultural, opera artistică de valoare conţine elemente de universalitate, referitoare la aspecte fundamentale general-umane, dar şi elemente de ordin naţional, regional, local, ce poartă în structura sa amprenta pregnantă a particularităţilor spirituale ale poporului, exprimând esenţa caracterului specific, originalitatea culturii şi artei respective. Nicolae Iorga spunea că autarhie culturală nu există, dar „nu te poţi integra în cultura universală decât aducând o notă nouă în această cultură”[2].

De ce atunci globalizarea provoacă atâtea aprecieri negative, ajungându-se la proteste publice, uneori deosebit de violente? Antiglobaliştii pornesc de la premisa că globalizarea culturii este un fenomen negativ. Căci, spun ei, dacă schimbul cultural practicat de-a lungul istoriei contribuia efectiv la

îmbogăţirea şi dezvoltarea culturilor naţionale, globalizarea lezează însăşi esenţa acestor culturi, atacă temelia lor, ducând la nivelarea şi uniformizarea lor şi, în ultimă instanţă, la erodarea şi dispariţia specificului lor etnic, la anihilarea identităţii culturale şi lingvistice şi deci, la dispariţia naţiunilor ca atare. Or, moartea unei limbi, a unei culturi şi cu atât mai mult a unei naţiuni ar fi o pierdere incomensurabilă pentru comunitatea şi cultura umană. Eminentul om politic, ideolog al liberalismului românesc, Ion Raţiu, acceptând globalizarea în economie, tehnologie, ştiinţă, se pronunţă categoric împotriva mondializării şi în domeniul culturii: „Poţi fi liberal în economie, dar în cultură trebuie să fii conservator”[3].

Globalizarea duce la uniformizarea vieţii, eclipsând individualitatea personalităţii umane. După cum remarcă politologul american Benjamin R. Barber: „Miliardele investite în strategii de marketing şi structuri comerciale internaţionale au dus la o situaţie în care toată lumea consumă aceleaşi videocasete, aceleaşi băuturi răcoritoare, aceeaşi pantofi de sport. Cetăţenii activi în spaţiul public se transformă treptat în indivizi retraşi, închişi, confruntaţi doar cu produsele de consum. Cu alte cuvinte, în indivizi unilaterali. În procesul globalizării tot mai multe naţiuni se simt împinse în tiparele strâmte ale unei culturi uniformizate, definite prin informaţiile, reclama şi comerţul firmelor internaţionale. Aceleaşi filme, aceleaşi hoteluri, aceleaşi jocuri electronice, aceeaşi mâncare peste tot în lume – iată ce distruge pluralismul cultural”[4]. Deoarece colportorii acestor fenomene sunt, mai ales, americanii, se vorbeşte de „americanizarea culturii”, de „imperialism cultural” conjugat cu „imperialismul liberal” etc. Şi aici, cred, ar trebui să ne amintim de concepţia despre aşa-numita „mascultură”, adică cultură pentru mase, pentru mulţime.

Se ştie că încă în Roma antică diriguitorii căutau să câştige susţinerea plebei şi s-o sustragă de la viaţa socială activă organizând pentru mulţime reprezentaţii de circ, lupte de gladiatori, diferite spectacole distractive. Dovadă e şi bine cunoscutul slogan „Panem et circenses”. S-a observat însă că răspândirea culturii în mase, pe orizontală, cere o anumită adaptare (coborâre) la nivelul cultural, adesea ne-evoluat sau chiar rudimentar, al publicului de masă. De aici şi concluzia că răspândirea culturii în larg duce la subţierea stratului cultural, la rarefierea lui, ceea ce frânează dezvoltarea culturii în profunzime. În acest context, vom menţiona doar că globalizarea, iar odată cu ea show-izarea şi comercializarea culturii şi artei, care devin simple obiecte de business, prezintă un real pericol pentru dezvoltarea lor

calitativă, lipsindu-le de profunzime, fineţe artistică, de colorit naţional. După cum menţionează cunoscutul antropolog francez Claude Lewy Strausse, globalizarea duce la cultura de masă şi, în ultimă instanţă, la monocultură. Or, asta nu numai că ar cauza pierderi colosale (ar dispare culturile naţionale), dar şi ar sărăci cultura în genere. „Să ne închipuim, spune el, că toate suprafeţele agricole ar fi însămânţate numai cu sfeclă. Cum ar arăta atunci agricultura?”[5].

Având o atitudine depreciativă faţă de valorile spirituale şi aducând cu sine uniformizarea şi schematizarea vieţii culturale a societăţii, globalizarea contribuie la erodarea normelor etico-morale multiseculare ale popoarelor, substituindu-le prin cultul banului, al căpătuirii materiale. Aceasta se manifestă şi în influenţa degradantă asupra religiilor şi normelor etico-morale, sprijinite de religii, norme care de-a lungul istoriei au servit ca un cod de comportament, un cadru de referinţă pentru a intra în relaţii cu grupul, cu societatea, cu Universul. Or, după cum a demonstrat şi experienţa din URSS, deprecierea şi negarea religiilor duce la formarea unui vacuum moral, la degradarea atmosferei etico-spirituale a societăţii.

După cum vedem, globalizarea în sfera culturii spirituale apare ca un proces complex, cu aspecte pozitive, el contribuind la lărgirea şi dinamizarea schimbului intercultural pe scară internaţională, dar şi cu trăsături vădit negative, mai ales, tendinţa spre eclipsarea şi deprecierea marilor valori spirituale, spre uniformizarea vieţii culturale în detrimentul specificului şi originalităţii culturilor naţionale şi, în ultimă instanţă, spre depersonalizarea spirituală a individului.

* * *

Normele generale ale evoluţiei istorice a culturii şi artei se referă, bineînţeles, şi la cultura noastră naţională. Chiar şi o privire fugară ne va arăta că de-a lungul istoriei cultura şi arta populaţiei din arealul carpato-danubian – geto-dace, daco-romane, româneşti – poartă urme vizibile ale influenţei diferitor culturi.

Ca şi în cazul altor triburi trace indo-europene, care au migrat în Europa din Asia Centrală, cultura dacilor cunoaşte aici influenţa diverselor culturi – elină, celtică, romană (de la romani au preluat şi limba), elemente din culturile popoarelor migratoare ce s-au perindat pe aceste meleaguri – slavă, germanică, neogreacă, maghiară, turcă etc. De-a lungul secolelor s-a schimbat substanţial şi fiinţa etnică a populaţiei din spaţiul carpato-danubio-nistrean, dacii devenind dacoromâni, apoi români – moldoveni, munteni, ardeleni, care vorbesc limba română.

Policromia şi originalitatea culturii şi artei româneşti se datorează, în primul rând, perpetuării vechilor straturi culturale traco-dacice şi romane, precum şi asimilării din culturile altor popoare a unor elemente operante şi atractive pentru matricea propriei culturi, un rol covârşitor în propăşirea averii spirituale a neamului avându-1 geniul creator al poporului, ce se manifestă continuu prin făurirea de noi valori ale culturii naţionale.

Caracterul original şi bogăţia de culori ale artei şi civilizaţiei trace, inclusiv a daco-geţilor, care erau o ramură nordică a familiei de neamuri trace, a fost consemnată încă de grecii antici. Astfel Herodot, relatând despre geţi, care se credeau nemuritori, descrie ritualul geto-dacilor de trimitere odată la cinci ani a solilor la Zamolxis prin sacrificarea celor trimişi. Aceleaşi neamuri trace, pe vreme de furtună, când cerul e spintecat de fulgere, trag din arcuri spre cer, amenin-ţându-1 pe zeu[6]. Despre nivelul înalt al culturii şi artei trace, care au influenţat cultura grecilor antici, aflăm mărturii la Homer, Socrate, Xenofon, Strabon şi la alţi autori antici. Strabon din Samaseia, de exemplu, scrie că „cei care s-au ocupat în vechime cu muzica – Orfeu, Musaios şi Thamiris – sunt traci" şi că muzica greacă, „atât ca melodie, cât şi ca ritm.., e socotită ca fiind de origine tracică şi asiatică şi deoarece la acea epocă a artei sincretice muzica era strâns împletită cu poezia, originile poeziei elene sunt, de asemenea, atribuite lui Orfeu, Musaios, Lynoss şi Thamiris, care au servit ca model pentru Homer[7]. De altfel, originea tracică a lui Thamiris e consemnată şi de însuşi Homer[8].

Deosebit de relevante sunt relatările anticilor despre anumite fapte cultural-artistice din viaţa tracilor. Astfel, Strabon, descriind o tradiţională serbare anuală a tracilor în cinstea zeiţei pădurilor Bendis, sugerează şi prezenţa bourului sau a taurului, animale sacre la geto-daci: „Unul ţine în mână un fluier, iar cu degetele execută o melodie care îi provoacă pe toţi la strigăte nebuneşti, altul tună talgerele de alamă. Răsună un cântec vesel, mugete îngrozitoare, imitând taurul, mugesc dintr-un loc ascuns, vuietul îngrozitor al tobei se răspândeşte ca un vuiet subteran"[9]. Relatările lui Strabon, cu peste două milenii în urmă, despre această sărbătoare a tracilor, care putea fi şi a dacilor, ne amintesc de atmosfera de iureş şi larmă a horelor, de alaiul Pluguşorului, unde „buhaiul" imită mugetul taurului, sună tălăngile, pocnesc harapnicele, răsună muzica şi tobele, iar urătorii strigă din răsputeri „hăi-hăi". Ca să nu mai vorbim de faptul că imaginea bourului, sacralizat de geţi şi de traci, e mereu prezentă şi pe stema Moldovei.

Un alt autor antic grec, Xenofon, povesteşte despre petrecerile tracilor cu muzicanţi, dansatori iscusiţi şi „oameni cu ziceri glumeţe" (strigături).

La serbările mari se obişnuia ca spre sfârşitul lor toată lumea să se prindă în joc. La o petrecere de la curtea regelui trac al odrizilor Seuthes (sec. V î.Hr.), descrisă de ilustrul istoric grec, regele, după ce ascultă pe cei ce cântau din cimpoi, la un moment dat se ridică, scoase un strigăt războinic (noi am zice o chiuitură) şi se avântă foarte uşor în horă.

În cartea sa *Anabasis* Xenofon relatează despre un dans războinic dramatizat al ostaşilor traci în Paflagonia. După ospăţul dat în cinstea solilor paflagonezi, „primii au început să danseze tracii cu armele în mâini în sunetele flautelor. Ei săreau în sus cu uşurinţă, făcând totodată diferite mişcări cu jungherele în mâini. Până la urmă, un dansator îl străpunse pe altul şi toţi au crezut că acela e mort: el a căzut cu dibăcie. Pafiagonezii, peste seamă de tulburaţi, au început să bocească. învingătorul luă armele celui căzut şi ieşi, intonând cântecul războinic Sitalca, în timp ce alţi oşteni traci au scos trupul celui căzut, care, de altfel, era nevătămat”[10]. Să nu uităm că acest spectacol a avut loc cu aproape 2,5 milenii în urmă (a. 401 î.Hr.).

Elementele de artă din riturile arhaice ale traco-dacilor au persistat apoi în perioada dominaţiei romane asupra spaţiului carpato-danubian, continuând să se manifeste în Evul Mediu şi chiar în prezent.

În patrimoniul spiritual al românilor, alături de moştenirea traco-dacă, un rol esenţial îl are şi stratul romanic. Fuziunea organică a unor elemente fundamentale a două mari culturi, a două civilizaţii şi a două limbi ce se deosebeau vădit una de alta şi constituirea unei noi formaţiuni etnice a fost un proces deosebit de complex, fapt menţionat şi de B. P. Hasdeu. Spiritualitatea tracică a geto-dacilor, cu caracterul ei poetico-metaforic şi magico-mitologic original, era în vădit contrast cu civilizaţia romanilor, cunoscută, mai ales, prin trăsăturile ei pronunţat pragmatice, aplicative, bazată pe o strictă organizare socială, militară, politică, consacrate prin legi şi tradiţii. Şi e firesc că pentru sinteza acestor două culturi a fost nevoie de atâtea secole la rând.

Procesul de pătrundere a limbii şi a culturii romanilor în Dacia devine deosebit de activ în perioada dominaţiei romane, dar el nu s-a întrerupt nici după retragerea în anul 275 a legiunilor romane. Deşi, bineînţeles, legăturile romanilor cu populaţia de la nord de Dunăre au devenit mai dificile.

Pe lângă migraţia spre nord-est a unor traci de la sud de Dunăre, menţinerea legăturilor comerciale şi a relaţiilor cu meşteşugarii şi păstorii transhumanţi din Balcani deja romanizaţi, un rol de seamă în răspândirea limbii latine în spaţiul geto-dacic de la nord de Dunăre 1-a avut creştinismul,

mai ales după anul 313, când religia creştină este oficial recunoscută în Imperiul Roman de Răsărit de către Constantin cel Mare. Propovăduirea religiei creştine se face îndeosebi în limba latină, nu numai până în anul 610, când latina era limbă oficială în Imperiul Bizantin, dar şi mai târziu.

E ştiut, limba nu numai că are un rol deosebit în formarea trăsăturilor caracteristice ale culturii, dar este şi un element constitutiv al entităţii naţionale a poporului dat. Ea reflectă şi, în acelaşi timp, influenţează modul de existenţă, de gândire şi de percepere a lumii, caracteristicile acestui popor. Fiece cuvânt, noţiune, pe lângă înţelesul său concret, finalizat în realitatea imediată, avea şi un sens magic ascuns, adesea de dimensiuni cosmogonice, escatologice, etnologice, antropologice etc. Orice personaj mitic sau istoric real, orice întâmplare, fenomen sau corp ceresc, copac, floare, animal sau altă vietate îşi avea sensul său tăinuit, mitul sau legenda sa şi era înzestrat cu puteri supranaturale. Şi aceste mituri, legende, poveşti, credinţe erau, de regulă, altele la romani decât la geto-daci. Populaţia geto-dacă a preluat din latină nu numai cuvintele şi noţiunile referitoare la om, univers, la mediul ambiant, dar odată cu ele au fost asimilate miturile şi riturile magice legate de condiţia umană, de concepţiile despre lume, despre natura înconjurătoare etc. Chiar şi mulţi dintre eroii folclorului nostru poartă nume de origine romanică – Făt-Frumos, Sânziana (Cosânzeana), zânele, ielele, frumoasele, Muma-Pădurii etc.

Prin suprapunerea unui puternic strat spiritual latin peste vechea spiritualitate geto-dacă, prin întreţeserea şi fuziunea celor două mari culturi s-a format de-a lungul secolelor o nouă spiritualitate – cea românească. De aceea în tezaurul nostru cultural, în miturile, ritualurile şi obiceiurile tradiţionale, ca şi în arta populară, în folclorul poetic, muzical, coregrafic, teatral, de regulă, avem de a face nu cu datini sau creaţii prelucrate în stare „pură”, ne-alterată, din spiritualitatea romanilor, ci doar cu elemente romanice aflate în aliaj cu cele traco-dacice, peste care, în decurs de secole, s-au suprapus amprente ale spiritualităţii creştine, precum şi urme ale culturii altor popoare cu care românii s-au aflat mai apoi în contact (slavi, unguri, tătaro-mongoli, turci, greci etc.). Dar şi în interiorul straturilor geto-dacice sau romanice puteau fi contaminări. Căci, de exemplu, şi dacii, şi romanii au putut face împrumuturi din aceeaşi sursă – de la greci, iliri, macedoneni etc. Mulţi dintre zeii romanilor erau identificaţi cu zeităţi din panteonul elenilor, tracilor, dacogeţilor, deci şi ritualurile legate de aceste divinităţi se asemănau, ele suferă anumite metamorfoze încă înainte de a se afirma pe meleagurile carpato-dunărene.

De aceea, analizând, de exemplu, Căluşarii, cercetătorii au găsit o solidă bază traco-dacică, legată de străvechile jocuri iniţiatice, dar şi o vădită apropiere de riturile romanilor ce ţin de cortegiul Collisallilor. La fel e şi cu Pluguşorul şi Semănatul, cele mai populare obiceiuri de iarnă ale noastre, care conţin elemente ce pot fi legate de cultul zeiţei Artemis/Bendis a traco-dacilor, dar şi, mai ales, de serbările romanilor Saturnalia (în cinstea lui Saturn) şi Opalia (în cinstea zeiţei Opa), când se făceau urări asemănătoare cu cele obişnuite la noi de Anul Nou. Şi, bineînţeles, uşor pot fi desluşite influenţe ale creştinismului, legate de Sfântul Vasile etc.

Deosebit de evidentă apare originea romanică a Floriilor, legată de Floralia, serbare de primăvară consacrată Florei, zeiţă a reînvierii vegetaţiei şi a florilor. Observăm şi aici amprenta vizibilă a religiei creştine, sărbătoarea având acum un caracter prepascal (Duminica Floriilor).

Cultul pomenirii morţilor – Pastele Blajinilor, sâmbăta morţilor etc. – are rădăcini traco-dacice, dar şi vădite izvoare romanice, de exemplu aşa-numitele Dies parentales, când familiile vizitau mormintele, depuneau ofrande etc. Vom mai nota că mulţi cercetători leagă Rusaliile noastre cu sărbătoarea romanilor Rozalia, iar obiceiul colindatului şi însuşi termenul „colinda” de Calendele romanilor. O deosebită importanţă are faptul că în perioada romanizării în spiritualitatea daco-romanilor intervin elemente de artă profesionistă (în arhitectură, artele plastice, muzică, teatru etc.). În afară de cortegiile dionisiace (spectacole comico-satirice ale actorilor mimi care cântau, dansau, cuvântau), în perioada dominaţiei romane, în Dacia au loc spectacole de teatru şi de gladiatori. Cercetătorul Romeo Ghircoiaşiu citează un document roman prin care duumvirii, conducători ai provinciei Dacia, erau obligaţi „să dea un spectacol de gladiatori şi reprezentaţii de teatru şi pentru aceasta să nu cheltuiască mai puţin de 2000 de sesterţi”[11].

Despre popularitatea serbărilor dionisiace, chiar şi în regiunile locuite de dacii liberi, vorbesc şi materialele arheologice. Astfel, la Trebujeni, în apropiere de Orhei, a fost găsită figurina unui satir (personaj mitic din cortegiul lui Dionysos), datând din sec. II–III, iar lângă Olăneşti a fost găsit un coif cu imaginea unui satir. în această perioadă se intensifică şi pătrunderea artei profesioniste prin filiera greco-romană din cetăţile pontice, aflate sub suveranitatea Imperiului Roman. Descriind o sărbătoare dionisiacă dintr-o cetate de ţărm, Lucian din Samosata relatează că dansul bachic „cucereşte atât de mult oamenii din partea locului, încât atunci când vine vremea unor

asemenea reprezentaţii, uită de celelalte îndeletniciri ale lor şi stau toată ziua să-i vadă pe titani, pe satiri, pe coribanţi, pe păzitorii de boi”[12].

După părăsirea de către romani a oraşelor din Dacia Traiană, precum şi a cetăţilor pontice, arta scenică profesionistă dispare de pe aceste tărâmuri. Dar formele de teatru popular al daco-romanilor s-au păstrat şi au evoluat de-a lungul secolelor, deşi unele mituri, obiceiuri şi tradiţii s-au transformat, altele au dispărut. Se pierde treptat semnificaţia magică a ritualurilor şi jocurilor teatralizate de origine arhaică, ele devenind, în primul rând, petreceri şi dansuri populare, iar formele lor teatrale – acţiuni pozitive şi travestiri simbolice.

Aliajul format prin fuziunea organică a culturilor traco-dacică şi romană, în pofida metamorfozei unor elemente şi a diverselor influenţe din partea altor culturi şi religii, acest fond daco-roman s-a păstrat, formând şi astăzi temelia spiritualităţii noastre naţionale. Trăinicia acestui fundament îl atestă şi faptul că, deşi e deschis spre anumite împrumuturi din culturile şi limbile altor popoare, el nu şi-a schimbat esenţa. împrumuturile nu înseamnă lipsă de rezistenţă, căci au fost preluate doar anumite elemente ce se potriveau esenţei culturii noastre şi s-au înscris organic în cultura şi limba română, îmbogăţindu-le! De-a lungul secolelor, la elementele traco-geto-romane se adaugă altele, mai ales greco-bizantine şi slave. Dar sunt şi altele, preluate de la alte popoare, migratoare sau vecine. Astfel, de exemplu, termenul *răzeş*, atât de cunoscut din istoria Moldovei, e preluat din limba ungară, cuvintele *cioban, mazil* au rădăcini turceşti, *haiduc, voinic, grădinar* provin din bulgară etc.

Împrumuturi substanţiale aflăm şi în cultura artistică populară, în folclorul nostru. B. P. Hasdeu a constatat că personajul Statu-Palmă-Barbă-Cot din poveştile noastre are un analog doar la avarii din Caucaz, fiind adus pe meleagurile noastre de migranţi avari (secolele VI–VIII). Variante ale baladei Meşterul Manole pot fi depistate şi la alte popoare din sud-estul Europei; cântecele epice despre Gruia şi Novac fac parte din folclorul sârbo-croat, bulgar şi românesc; subiectul poveştii Capra cu trei iezi îl aflăm şi în folclorul altor neamuri, deşi uneori oarecum modificat (de exemplu, în varianta rusă e vorba de Capra cu şapte iezi).

De menţionat că, în genere, împrumuturile n-au lezat şi cu atât mai mult n-au schimbat esenţa, constituţia culturii româneşti, îmbogăţindu-i doar veşmântul coloristic.

* * *

Statornicirea şi dezvoltarea limbii şi culturii populaţiei autohtone din spaţiul carpato-danubian au avut un rol primordial în constituirea unei noi etnii – românii, pe care izvoarele străine din secolele IX–XI îi vor numi vlahi sau volohi. Se desfăşoară un intens proces de consolidare a culturii şi artei româneşti. În secolele XIII şi XIV în artă şi arhitectură se afirmă stilul romanic, mai ales în Transilvania, iar la sud şi est de Carpaţi – stilul bizantin, care pătrunde până în nordul Moldovei, la Şiret (bisericile din Câmpulung şi Rădăuţi, cetăţile Suceava şi Neamţ etc.).

În secolele XV–XVI dezvoltarea artei şi arhitecturii se evidenţiază prin remarcabile reuşite (bisericile de La Dealu şi Curtea de Argeş, unele din Transilvania). În Moldova se afirmă (îndeosebi pe timpul lui Ştefan cel Mare şi al lui Petru Rareş) renumitul stil moldovenesc, reprezentat prin monumente ca bisericile din Hârlău, Piatra Neamţ, mănăstirile Putna, Neamţ, Suceviţa, Moldoviţa şi, mai ales, Voroneţ, vestită prin pictura ei murală exterioară şi interioară. În arta şi arhitectura secolului al XVII-lea se remarcă concepţia decorativă a sculpturilor de pe zidurile bisericii (mai ales, Trei Ierarhi din Iaşi), înfloreşte pictura manuscriselor şi broderia.

Se dezvoltă pictura laică, care în secolul al XVIII-lea se desparte de cea religioasă, pentru ca în secolul al XIX-lea, mai ales după înfiinţarea de către Al. I. Cuza a şcolilor de artă din Bucureşti şi Iaşi, să se afirme pregnant în plan naţional, iar apoi, în special prin creaţia lui Nicolae Grigorescu şi a lui Ion Andreescu, să se bucure de recunoaştere şi pe scară internaţională.

Precum în artă şi arhitectură, şi începuturile literaturii noastre sunt legate de religia şi biserica creştină. Cele mai vechi manifestări literare româneşti (scrieri religioase, cronici etc.) s-au făcut în limba slavonă. La sfârşitul sec. XV – începutul sec. XVI în Transilvania apar în limba română traduceri-manuscrise de cărţi religioase. Pe la mijlocul sec. XVI apar în limba română şi cărţi tipărite la Braşov de diaconul Coresi şi răspândite în Transilvania, Muntenia şi Moldova. În sec. XVII – XVIII apar *Psaltirea pre versuri tocmită* de mitropolitul Moldovei Dosoftei (1613), poemul filozofic *Viaţa lumii* de Miron Costin (1761/1763), romanul alegoric *Istoria ieroglifică* de Dimitrie Cantemir (1705). Vom mai aminti şi Cronica lui Ion Neculce, însoţită de *O samă de cuvinte* – 50 de legende istorice, culese din tradiţia orală; *Cartea românească de învăţătură* a mitropolitului Moldovei Varlaam (1643), cunoscută ca fiind *Cazania lui Varlaam*, culegere de cazanii şi de povestiri hagiografice traduse din slavonă; creaţiile cronicarilor din

Moldova – Grigore Ureche, Miron Costin, Nicolae Costin, Ion Neculce,– şi din Muntenia – Constantin Stolnicul, Constantin Cantacuzino care a scris *Istoria Ţării Româneşti* (neterminată), boierul cărturar Radu Popescu, căruia i se atribuie cronica *Istoria domniilor Ţării Româneşti* (1290–1728), vornicul Radu Greceanu, autor al unei cronici ce cuprinde perioada domniei acestuia (1684–1714), traducător şi autor de versuri etc.

Secolul al XVII-lea şi începutul secolului al XVIII-lea au fost o perioadă de înflorire a culturii, artei şi literaturii noastre naţionale, a filozofiei, istoriei, gândirii social-politice şi a altor discipline umaniste. Spre deosebire de perioadele precedente, când în cultură predominau concepţiile bisericeşti, acum se profilează tot mai evident o ideologie nouă, laică. Străduindu-se să răspundă aspiraţiilor poporului spre cunoştinţe, cărturarii români au participat în cel mai activ mod la răspândirea culturii, căutând răspunsuri la diferite întrebări vitale privind existenţa umană şi rostul omului ca fiinţă liberă, creatoare în relaţiile sale cu natura şi cu societatea. Pentru a înlesni răspândirea cunoştinţelor şi ideilor propagate de ei, cărturarii umanişti s-au străduit să scrie într-o limbă populară, într-un stil care să fie înţeles de un cerc cât mai larg de cititori din diferite ţinuturi locuite de români, contribuind astfel la formarea limbii literare româneşti.

Apărut în urma contactelor cu umanismul de esenţă renascentistă din Europa de Vest şi Centrală, umanismul românesc are o serie de trăsături specifice, generate de caracterul său mediat şi tardiv. Menţionând că „am avut şi noi o epocă de renaştere”, Nicolae Iorga sublinia că această Renaştere este, fireşte, mai puţin fecundă decât în alte părţi, dar, cu toate acestea, constituie unul dintre fenomenele cele mai interesante din trecutul nostru: „Am mers pas de pas cu dezvoltarea culturală generală a Europei, chiar în domeniul acesta al Renaşterii, şi anume în faza ei cea din urmă”[13]. Pe meleagurile noastre ideile umaniste se formează nu atât datorită contactelor nemijlocite cu oamenii de cultură din Occident, cât, mai ales, datorită şcolilor superioare unde au învăţat viitorii noştri cărturari, în special în Polonia şi la Constantinopol.

În istoriografie ideile umaniste s-au manifestat în letopiseţele lui Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce, în monografia lui M. Costin *De neamul moldovenilor* şi în *Hronica Ţărilor Moldovei şi Munteniei*, în *Creşterea şi descreşterea imperiului Otoman şi Hronicul vechimii romano-moldo-vlahilor* de D. Cantemir, în *Istoria Ţării Româneşti* de Constantin Stolnicul Cantacuzino etc. În această perioadă istoriografii nu doar fixează

evenimentele istorice, ci le şi comentează. După cum menţionează G. Călinescu, „Cronicarii au farmec lingvistic şi dar de povestire”. Prin scrierile şi traducerile lor ei au contribuit efectiv la formarea limbii literare române, care va înlocui slavona, în cultură, iar apoi şi în administraţie.

În domeniul geografiei sunt cunoscute lucrările lui N. Milescu Spătaru, D. Cantemir şi Constantin Cantacuzino Stolnicul, care a alcătuit şi o hartă a Ţării Româneşti, editată în anul 1700 în Italia, la Padova.

În secolul al XVIII-lea, regimul fanariot, cea mai grea formă de asuprire otomană din Principatele dunărene, se răsfrânge şi asupra culturii naţionale. Limba română este tot mai strâmtorată de cea grecească. Istoriografia şi, mai ales, literatura se află în vădit declin. Cărturarii Iordache şi Dinicu Golescu, Costache Conachi sau Ienăchiţă Văcărescu, acesta cu vădite tendinţe turcofile, nu pot fi puşi alături de pleiada iluştrilor cărturari umanişti din secolul precedent. Dar în ciuda influenţei masive a culturii greceşti, arta naţională reuşeşte să-şi menţină originalitatea, se păstrează şi continuă să se dezvolte stilul brâncovenesc în arhitectură (bisericile Văcăreşti, Stavropoleos etc.).

Către sfârşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea se formează o nouă ideologie naţională în care spiritul revoluţiei franceze, ce se răspândise în Europa, se îmbină cu idei izvorâte din realitatea locală, un rol primordial având consolidarea şi propagarea concepţiei despre originea latină şl unitatea poporului şi limbii române. În fruntea acestei mişcări cultural-ideologice naţionale, pătrunse de idei iluministe, se aflau intelectualii din Şcoala Ardeleană (Samuil Micu, Gheorghe Şincai, Petru Maior, I. Budai-Deleanu ş.a.), a cărei influenţă a pătruns în toate provinciile româneşti.

În prima jumătate a sec. XIX, cultura naţională cunoaşte un ritm de dezvoltare mai rapid. Gh. Asachi şi Gh. Lazăr pun temeliile învăţământului naţional. După abolirea regimului fanariot (1821), în Principatele dunărene începe o perioadă de intensă asimilare a culturii europene. Iau fiinţă şcoli şi instituţii cultural-ştiinţifice ca Societatea de medici şi naturalişti (1833) şi Academia Mihăileană (1835) din Iaşi, Şcoala de medicină din Bucureşti (1836), Universitatea din Iaşi (1860), Universitatea din Bucureşti (1864) etc. Ideologia din ajunul şi din timpul revoluţiei din 1848 a fost dominată de gândirea şi activitatea democrat-revoluţionarului Nicolae Bălcescu şi a reputatului om politic democrat, istoric, publicist Mihail Kogălniceanu, neobosit luptător pentru reformarea social-politică şi progresul cultural al vieţii poporului român.

În 1816 Gh. Asachi organizează la Iaşi primul spectacol de teatru cult în Moldova, iar în 1819, din iniţiativa poetului Ienăchiţă Văcărescu, este jucată şi la Bucureşti o reprezentaţie de teatru cult în limba română. Se înfiinţează Şcoala de artă dramatică din cadrul Societăţii filarmonice din Bucureşti (1833) şi Conservatorul filarmonic dramatic din Iaşi (1836), iar în 1864, în aceleaşi oraşe au fost deschise Conservatoare de muzică şi declamaţie.

În preajma revoluţiei din 1848, viaţa cultural-artistică este dominată de idealurile de libertate socială şi naţională. Se editează culegeri de literatură populară, apar primele ediţii periodice în limba română; revista „Dacia literară" (1840) defineşte programul literar al generaţiei de la 1848. Se manifestă o preocupare activă de integrare în contextul literaturii şi artei europene. Şi dacă în primele decenii ale secolului al XIX-lea se urmărea, mai ales, asimilarea experienţei europene din domeniul literaturii şi artei moderne, acum accentul se pune pe fructificarea acestei experienţe, pe crearea unor opere artistice naţionale de nivel european, modern. Ca îndrumători ai vieţii social-culturale se remarcă M. Kogălniceanu, N. Bălcescu, V. Alecsandri, T. Maiorescu, A. Russo, I. Slavici, B. P. Hasdeu, N. Grigorescu şi Ion Andreescu, Şt. Luchian, oamenii de teatru M. Millo, Gr. Manolescu, N. Luchian, Aristizza Romanescu, A. Bîrsescu, istoricul A. Xenopol, iar mai târziu N. Iorga şi V. Pârvan, muzicienii J. A. Wachmann, Ed. Caudella, G. Stephănescu, G. Musicescu, C. Porumbescu ş.a. S-a format o frumoasă pleiadă de scriitori, artişti plastici, muzicieni, oameni de teatru, care se manifestă în cele mai diverse genuri ale literaturii şi artei moderne.

După cum remarcă eseistul Jean Molino, „culturile şi literaturile europene n-au trăit nicicând în vase închise şi au fost întotdeauna edificate graţie unei neîncetate dialectici a schimburilor, a împrumuturilor şi asimilărilor constructive. Grecia a împrumutat de la Orient, Roma – de la Grecia, creştinismul de la iudaism şi de la Roma"[14]. Dar astăzi aceste schimbări capătă o nouă dimensiune. Avem în faţă sfârşitul superiorităţii europene, o eterogenitate crescândă a culturilor europene şi, în acelaşi timp, apar elemente ale unei culturi globale. Cum vor arăta aceste culturi în viitor? Care dintre ele vor rezista şi se vor îmbogăţi, şi care vor fi asimilate de altele mai viguroase?

Încercând să răspundem la aceste întrebări vitale, vom apela la experienţa acumulată de-a lungul istoriei de cultura altor popoare. În primul rând, vom constata deosebita putere de rezistenţă în faţa istoriei a culturilor mari, bine dezvoltate. Şi aici putem aduce, în primul rând, exemplul culturii Greciei

antice, care nu numai că a influenţat în mod pregnant cultura popoarelor învecinate, dar a rezistat şi s-a impus chiar şi atunci când Grecia a fost cucerită prin forţa armelor de Imperiul Roman. Şi nu numai că a rezistat, dar a ocupat un loc de seamă în viaţa spirituală a romanilor. Pe bună dreptate se spunea că Grecia a fost cucerită de romani prin forţa armelor, pentru ca apoi grecii să cucerească Roma prin cultura lor superioară.

Un exemplu de rezistenţă în faţa vicisitudinilor istoriei este şi bogata cultură a Indiei, care a suferit diferite invazii şi secole la rând a cunoscut prigonirile colonialismului, dar care însă şi-a păstrat valorile spirituale polivalente, ea menţinându-şi integritatea şi originalitatea, pentru ca după căderea jugului colonial să cunoască o deosebită ascensiune. Şi dimpotrivă, culturile slab dezvoltate sunt mai puţin rezistente în competiţiile cu culturile mai bogate şi mai puternice, în această privinţă ne putem referi, spre exemplu, la dispariţia culturii slavilor din ţinuturile estice ale Germaniei de azi. Astfel, cultura (şi limba) lujanilor (sorbilor) astăzi e pe cale de dispariţie, fiind absorbită de cultura germană.

De-a lungul istoriei, un rol important în menţinerea sau dispariţia unor culturi sau chiar dispariţia unor comunităţi etnice l-au avut războaiele şi religiile. Să ne amintim de colonizarea Americii, Australiei, de războaiele coloniale din Africa şi Asia, când populaţia autohtonă a fost aservită sau chiar masacrată, când cultura, religiile şi limbile cuceritorilor europeni au fost impuse în mod forţat. Dar şi aici istoria cunoaşte cazuri (şi nu puţine) când, în pofida presiunilor şi violenţei, popoarele şi-au menţinut entitatea, limba şi cultura naţională. Şi nu e vorba doar de popoarele mari, cum sunt chinezii, ruşii, germanii, italienii, spaniolii, francezii sau englezii. Cu deosebită tenacitate şi eroism şi-au apărat fiinţa lor etnică, menţinându-şi limba şi cultura naţională, şi popoare relativ mici la număr, ca georgienii, armenii, ungurii, sârbii, cehii, albanezii, lituanienii, letonii, estonienii şi multe alte comuniuni etnice.

Experienţa istorică a luptei popoarelor pentru menţinerea fiinţei lor etno-spirituale a dovedit aievea că în această competiţie, uneori deosebit de dură şi chiar sângeroasă, nu totdeauna biruie popoarele mai mari şi mai puternice, şi nici culturile considerate superioare, mai avansate decât cele ale comunităţilor etnice mici. Aici un rol deosebit îl are puterea de rezistenţă a poporului supus presiunilor din afară, ataşamentul lui faţă de propria cultură şi, nu în ultimă instanţă, sentimentul de mândrie şi demnitate naţională a membrilor comunităţii etnice respective. Ne vom referi, spre exemplu,

la istoria fostului Imperiu Habsburgic. Secole la rând Austria a căutat să-şi impună limba şi cultura germană popoarelor incluse în acest imperiu multinaţional din centrul Europei. Dar n-a reuşit. Şi nu numai pentru că unele dintre aceste neamuri, ca de exemplu, cehii, polonezii, ungurii aveau o cultură cu nimic mai prejos decât cea germană, ci şi slovacii, croaţii, slovenii, ucrainenii din Carpaţi şi Galiţia, românii din Banat, Ardeal şi Bucovina nu s-au lăsat asimilaţi.

Un exemplu concludent în această privinţă ne oferă şi istoria popoarelor Daghestanului. Pe teritoriul acestui ţinut, în mare parte muntos, din nordul Caucazului locuiesc circa 30 de popoare şi grupuri etnice – avari, dazghini, cumâci, lezghini, lahţi, tabasarani etc., fiecare dintre ele numărând de la câteva sute de mii până la câteva mii şi chiar sute de oameni. Istoria milenară a acestui ţinut polietnic a cunoscut diferite încercări – cucerirea de către arabi, năvălirile tătaro-mongolilor, invaziile turcilor şi ale iranienilor, instaurarea stăpânirii ruseşti etc. Însă, în ciuda vicisitudinilor istoriei, popoarele acestui ţinut caucazian nu s-au lăsat intimidate, apărându-şi limbile, datinile, culturile şi demnitatea lor naţională, în secolul al XIX-lea un larg ecou internaţional 1-a avut mişcarea de eliberare naţională a popoarelor din munţii Caucaz sub conducerea legendarului Şamil. Pe timpul nostru este bine cunoscută şi rezistenţa naţională a poporului Ceceniei, care aspiră la libertate naţională, la prosperarea culturii sale.

De o largă apreciere pe scară internaţională se bucură ţările baltice– Finlanda, Estonia, Letonia, Lituania – cu o populaţie relativ redusă ca număr, care de-a lungul istoriei şi-au apărat cu tenacitate valorile spirituale şi demnitatea naţională. În războiul sovietico-finlandez din 1939–1940, Finlanda, care avea circa 4 milioane de locuitori, a opus o rezistenţă atât de dârză colosului sovietic cu o populaţie de peste 170 de milioane, încât, până la urmă, URSS s-a văzut nevoit să renunţe la anexarea Finlandei, mulţumindu-se doar cu nişte mici concesii.

Deosebit de concludentă este şi istoria plină de dramatism a Poloniei din ultimele secole ale mileniului trecut. Situat geografic între trei mari puteri imperialiste – Rusia, Austro-Ungaria şi Germania, Regatul Poloniei, cu un trecut glorios şi o cultură avansată, a fost în repetate rânduri sfâşiat şi, în cele din urmă, lichidat şi împărţit între cele trei puteri imperiale. Însă naţiunea poloneză, caracterizată printr-o deosebită demnitate şi mândrie naţională, nu s-a destrămat şi nu şi-a încetat lupta pentru dreptul ei la reunire şi eliberare de sub jugul străinilor. După Primul Război mondial, Polonia

devine independentă, ocupând un loc destoinic între statele europene. Dar în anul 1939 este din nou atacată, iar apoi împărţită între Germania hitleristă şi Uniunea Sovietică stalinistă. În ciuda regimului de genocid, instaurat de ocupanţi, polonezii au luptat eroic pentru libertatea lor naţională. Şi după război Polonia devine din nou independentă, iar apoi, izbăvindu-se şi de tutela sovietică, s-a alăturat popoarelor Uniunii Europene.

Un exemplu concludent de rezistenţă în faţa tendinţelor de asimilare etno-culturale ni-1 oferă şi istoria românilor. Astfel, ardelenii au ştiut să ţină piept presiunilor asimilatorii ale stăpânitorilor maghiari, turci, austrieci, iar moldovenii şi muntenii şi-au apărat cultura, limba şi însăşi fiinţa etnică a neamului de pericolul deznaţionalizării de către osmani şi acoliţii acestora – fanarioţii.

Din această scurtă referinţă la istorie reiese că în lupta popoarelor pentru menţinerea fiinţei lor etnice un rol determinant îl are nivelul de dezvoltare a culturii naţionale, culturile mai dezvoltate având o mai mare putere de rezistenţă în faţa vicisitudinilor istoriei şi tendinţelor de asimilare şi deznaţionalizare. Un rol, adesea decisiv, îl are aici şi conştiinţa naţională, dragostea de neam, patriotismul şi voinţa de a lupta fără preget întru apărarea libertăţii şi valorilor spirituale ale poporului.

Am făcut aceste scurte referiri la experienţa altor popoare sperând că ele ne vor ajuta să înţelegem şi să apreciem mai adecvat anumite momente ale propriei noastre istorii. Trecutul milenar al urmaşilor romano-daco-geţilor din spaţiul carpato-danubio-nistrean vădeşte în mod concludent că în istoria românilor cultura, religia şi biserica creştină, tradiţiile şi obiceiurile vieţii materiale şi spirituale au avut un rol primordial în configurarea şi menţinerea entităţii noastre naţionale.

În aceste condiţii sporeşte rolul cercetătorilor şi artiştilor profesionişti în adunarea, conservarea şi valorificarea creaţiei artistice populare, în descrierea datinilor şi obiceiurilor, în colectarea şi prezentarea publicului larg a obiectelor produse de meşterii populari. Şi într-adevăr, astăzi repertoriul unor colective artistice profesioniste de muzică şi dans popular este mult mai bogat şi variat decât totalitatea cântecelor şi jocurilor populare naţionale ce mai dăinuie în popor. Pentru a ne convinge de aceasta e destul să luăm cunoştinţă de programele de concert ale ansamblului „Joc” (conducător Vladimir Curbet), ale orchestrelor „Fluieraş” (Serghei Ciuhrii), „Lăutarii” (Nicolae Botgros), „Mugurel” (Ion Dascăl), „Folclor” (Petre Neamţu) şi altele. Succesele artiştilor moldoveni în valorificarea folclorului, mai ales

a celui muzical şi coregrafic, sunt recunoscute în întreg spaţiul cultural românesc şi la nivel internaţional. Ele contribuie efectiv la propagarea şi afirmarea artei populare naţionale în sfera cultural-artistică contemporană. Dar aceste succese nu pot exprima în totalitatea ei entitatea culturii artistice naţionale şi nu pot asigura pe deplin viabilitatea, rezistenţa ei în faţa tendinţelor de globalizare şi unificare nivelatoare a culturilor.

Simpla transcriere, reproducere a folclorului, fie şi deosebit de măiestrită, este doar etapa primară a valorificării creaţiei artistice populare. O importanţă mult mai mare, de o însemnătate vitală pentru dezvoltarea culturii naţionale are valorificarea artei populare nu prin citare sau imitare, ci la nivel superior, am zice atomo-molecular, când pe baza materialului folcloric, sub înrâurirea lui apar opere originale, uneori de o inestimabilă valoare. Drept exemplu în această privinţă ne pot servi operele lui Mihai Eminescu, George Enescu, Constantin Brâncuşi şi ale altor eminenţi scriitori şi oameni de artă.

Bineînţeles, principala sursă de inspiraţie a oamenilor de artă rămâne realitatea, viaţa contemporană şi trecutul istoric, care oferă pentru creaţia artistică o nespusă bogăţie de subiecte, idei, probleme, conflicte, chipuri, imagini. Iar înrâurirea folclorului se referă astăzi, mai ales, la forma operelor de artă, reliefând şi accentuând caracterul lor naţional, imprimându-le nu doar originalitatea, ci adesea şi profunzimi, uneori de ordin filozofic. Drept dovadă în această privinţă pot fi şi operele scriitorilor moldoveni George Meniuc, Andrei Lupan, Ion Druţă, Grigore Vieru, Vasile Vasilache, Vladimir Beşleagă, Spiridon Vangheli, Aureliu Busuioc, Dumitru Matcovschi, ale compozitorilor Ştefan Neaga, Eugeniu Coca, Alexei Stârcea, Eugen Doga, ale cineaştilor Emil Loteanu, Vlad Ioviță, Anatol Codru, ale plasticienilor Alexandru Plămădeală, Mihai Grecu, Igor Vieru, Valentina Rusu-Ciobanu, Lazăr Dubinovschi, Aurel David, ale oamenilor de teatru Eugeniu Ureche, Valeriu Cupcea, Ion Ungureanu, Mihai Volontir, Domnica Darienco, Costache Constantinov, Valentina Izbeşciuc, Anatol Pânzaru, Maria Bieşu, Mihai Munteanu şi ale multor altor oameni de cultură, care au contribuit efectiv la afirmarea artei naţionale contemporane în Republica Moldova.

Spre sfârşitul secolului însă, se resimte nu numai schimbul de generaţii, dar şi o esenţială strămutare a orientărilor estetice în creaţia artistică. În literatură şi artă apar noi curente, moderne şi ultramoderne, devine tot mai evidentă tendinţa oamenilor de artă de a depăşi starea de izolare, impusă în trecut de regimul sovietic, şi a se alinia curentelor moderne existente în literatura şi arta contemporană. Dar, odată cu aderarea la noile orientări

estetice şi curente artistice, se observă şi o vădită eclipsare a specificului etnopsihologic şi a coloritului naţional. Astfel, spre exemplu, în piesa lui Val Butnaru *Saxofonul cu frunze roşii*, precum şi în spectacolul realizat după acest text la teatrul „Luceafărul", în *Salvaţi America* de Dumitru Crudu, montată la „Satiricus", în centrul atenţiei se află acţiunea dramatică şi semnificaţiile celor ce se petrec în scenă. Cât despre eroi, deşi ni se sugerează că acţiunea se desfăşoară în spaţiul pruto-nistrean, ei totuşi, practic, sunt lipsiţi de o identitate etnico-psihologică mai mult sau mai puţin precisă, asemănându-se cu nişte păpuşi mecanice şi nu cu oameni vii cu o personalitate bine individualizată. Punându-se accentul pe desfăşurarea acţiunii, neglijând reacţia emotivă, sentimentul, afecţiunea, opera dramatică capătă un caracter oarecum raţional.

O asemenea tendinţă spre desconsiderarea laturii emotive şi spre depersonalizarea etno-psihologică a eroilor şi eclipsarea sau chiar ignorarea deplină a coloritului naţional poate fi depistată şi în unele opere dramatice semnate de Nicolae Negru, Constantin Cheianu, Gheorghe Calamanciuc, precum şi la alţi autori basarabeni din noua generaţie, aceasta fiind o trăsătură caracteristică esenţială a globalismului în domeniul artei şi culturii. Cu alte cuvinte, putem constata că globalizarea în dramaturgia şi teatrul moldovenesc s-a şi început, tendinţa acestui proces devine tot mai evidentă.

Un pilon fundamental al entităţii naţionale este limba. După cum se ştie, limba nu este doar un simplu mijloc de comunicare şi exprimare a gândurilor şi sentimentelor. În literatură şi artă limba ca atare contribuie efectiv la conturarea trăsăturilor artistice ale operei, dar şi la evidenţierea specificului etno-psihologic al coloritului ei naţional. Drept exemplu ne pot servi operele marilor scriitori şi artişti de teatru sau film, când limba atinge adevărate culmi, devenind o inestimabilă componentă valorică a creaţiei artistice. Însă în ultimii ani şi aici poate fi observată o anumită tendinţă de a diminua şi eclipsa rolul limbii în literatură şi, mai ales, în artele audiovizuale, în teatru această tendinţă se manifestă atât la scară internaţională, cât şi în spaţiul cultural românesc. Capătă răspândire tendinţa de a face uz de efectul sonor al replicii rostite, ca în spectacolul *Tragedia antică*, montat de Andrei Şerban la Teatrul Naţional „I. L. Caragiale" din Bucureşti. Replicile în latină, greaca veche, ebraică şi alte limbi, care pentru spectator rămâneau lucru în sine, formau un fundal sonor deosebit de emoţionant, mai ales că acţiunea scenică, însoţită de fredonarea monodică, se desfăşura într-o cheie oarecum ritualică, la lumina palidă a făcliilor sau chiar pe întuneric, cu trecerea spectatorilor

prin hrube, subsoluri întunecate, pline de mister. Adesea, când teatrele noastre se află în turneu prin alte ţări, chiar şi dacă rostesc replica, încearcă să o pronunţe în limbi străine sau recurg la un adevărat melanj lingvistic. Astfel, Teatrul „E. Ionescu" a jucat la Cairo spectacolul *Aşteptându-l pe Godot* într-un limbaj româno-franco-englez cu imixtiuni din arabă. Încercări de acest fel a făcut şi trupa Teatrului „Satiricus" în timpul turneelor sale în străinătate. Toate acestea duc la diminuarea rolului limbii române sau chiar la eliminarea ei din scenă. După cum vedem, şi aici fenomenele globaliste apar ca ceva ostil culturii şi limbii noastre naţionale.

Desigur, ar fi greşit dacă am pune toate păcatele pe seama procesului actual de integrare a teatrului moldovenesc în mişcarea teatrală internaţională. Astfel, discuţia privind atitudinea faţă de textul dramatic şi replica rostită în scenă, cunoscută în istoria teatrului ca dispută competitivă dintre academismul teatrului bazat pe text şi caracterul convenţional al teatrului, în care accentul se pune pe imaginea audio-vizuală, pe mişcare şi plastica corporală s-a desfăşurat cu mult înainte, încă din secolul al XIX-lea, atingând o deosebită acuitate în secolul XX şi începutul secolului XXI, ca să nu mai vorbim de rădăcinile ei mai vechi, vizibile încă din Antichitate. Astăzi însă curentul convenţional al artei spectacolului cu diferite *-isme* avangardiste a devenit deosebit de puternic. Şi nu e greu de observat că în condiţiile globalizării, limbajul scenic convenţional, bazat pe imagine şi mişcare, când limba, textul, replica rostită e oarecum umbrită sau chiar eliminată, acest limbaj este mult mai apt a depăşi hotarele naţionale şi a deveni un limbaj internaţional. Mondializarea este prielnică dezvoltării unor asemenea forme teatrale. Mai ales că moda de show-izare a spectacolelor s-a răspândit nu numai în diferite ţări ale globului, mai ales în SUA, unde a devenit un business deosebit de profitabil, ci şi-a făcut apariţia şi la noi, în Republica Moldova, fiind activ propagat de televiziune şi internet.

După cum vedem, globalizarea pentru noi nu mai este o noţiune abstractă. Vrem ori nu vrem, dar ea a ajuns şi până la noi. Şi nu mai are rost să discutăm cum s-o ocolim, ci să ne întrebăm cum să reducem la minimum urmările ei negative asupra culturii noastre naţionale. În orice caz, nu prin izolare şi evitarea contactelor culturale internaţionale. Şi nu numai pentru că evitarea legăturilor cu alte culturi ar lipsi cultura noastră de posibilitatea de a se îmbogăţi de pe urma schimbului cultural internaţional, ci şi din cauza că astăzi, în condiţiile globalizării vieţii economice, politice, ştiinţifice, tehnologice etc., asemenea lucru este pur şi simplu imposibil.

În această situaţie apare cu o deosebită acuitate problema: ce ne facem, cum să rezistăm în faţa acestui val nivelator, uniformizant al globalizării culturale, astfel ca să ne păstrăm entitatea spiritual-culturală, fiinţa etnico-psihologică, menţinând şi dezvoltând în acelaşi timp legăturile noastre cu alte culturi?

Răspunsul la aceste întrebări îl putem găsi în istoria universală despre care am vorbit. Globalizarea nu poate fi întru totul evitată, dar pot fi diminuate urmările ei negative. Noi nu ne putem izola de cultura universală şi nu putem evita influenţa diferitor culturi, curente artistice asupra culturii şi artei noastre, nu ne putem izola de procesul dezvoltării vieţii artistice internaţionale. Putem încă prelua tot ce e bun, atrăgător, pozitiv din procesul internaţional al dezvoltării artei şi culturii şi a le aplica culturii şi artei noastre naţionale, căutând să nu lezăm esenţa lor. Deci nu prin izolare de procesul internaţional al dezvoltării artei şi culturii, ci, mai ales, prin tendinţa de a exprima esenţele prin forme specifice culturii noastre multiseculare. Desigur, în această privinţă nu pot fi formulate anumite reţete. De altfel, aceasta ar fi un remediu contraindicat legilor dezvoltării culturilor, dar ne putem orienta spre menţinerea şi dezvoltarea aspectelor specifice irepetabile, care fac arta noastră atât de originală şi atractivă. Puşi în faţa faptelor reale, nu putem decât să ne adaptăm la cerinţele timpului, fără a ne dezice şi îndepărta de formele multiseculare ce s-au statornicit de-a lungul secolelor. Noi nu ne putem izola de viaţa artistică internaţională, dar nici nu ne putem dezice de calităţile şi formele specifice artei naţionale.

Valoarea estetică a artei noastre, puterea ei de rezistenţă în faţa timpului ne face să privim perspectivele dezvoltării ei cu anumită doză de optimism. Viitorul ne va arăta în ce măsură aceste speranţe se vor îndreptăţi.

Referinţe bibliografice

[1] Iorga, Nicolae. *Istoria literaturii româneşti. Introducere sintetică*. Bucureşti, 1985, p. 17.

[2] Vianu, Tudor. *Arta prozatorilor români*. Chişinău, 1994, p. 307.

[3] Vezi: revista „Sud–Est”, 2004, Nr.l, p.45, 62.

[4] Barber, Benjamin R. Până *acum am globalizat poverile şi viciile acestei lumi // Lettre internaţionale*, primăvara – vara 2004, p. 46.

[5] *Проблемы современной культуры*. Сб. ст. Москва, 2004, p. 212.

[6] Геродот. *История в девяти книгах*. Ленинград, 1972, кн. 4, л. 93, p. 210-211.

[7] Vezi: Crişan Ion Horaţiu. *Spiritualitatea geto-dacilor*. Bucureşti, 1986, p. 287-288.

[8] Homer. *Iliada*, cântul II, versurile 585-589. Bucureşti, 1955, p. 63.

[9] Citat după: Ghircoiaşiu, Romeo. *Contribuţii la istoria muzicii româneşti*, vol. I. Bucureşti, 1963, p. 30.

[10] Ксенофон. *Анабазис*, книга VI, Москва–Ленинград,1951.

[11] Ghircoiaşiu, Romeo. *Op. cit*., p. 34.

[12] Lucian din Samosata. *Despre dans. Scrieri alese*. Bucureşti, 1960, p. 295.

[13] Iorga, Nicolae. *Op. cit*., p.73-74.

[14] Molino, J. *Metamorfozele Europei culturale*. Citat după: „Sud-Est" Cultural, 2004, nr. 1, p. 78.

Partea III

TEATRUL ȘI TIMPUL ÎN CRONICA TEATRALĂ

CONTEMPORANEITATEA ÎN DRAMATURGIA ŞI TEATRUL MOLDOVENESC

(NOTIȚE PE MARGINEA UNOR SPECTACOLE DIN ANII 1970)

Menirea teatrului este de a arăta fiecărui veac,
fiecărei epoci, tiparul și pecetea lor.

William Shakespeare

Se ştie, un teatru este necesar numai în măsura în care ştia să se facă necesar. Într-adevăr, atunci când el reflectă în mod veridic şi original semnele caracteristice ale epocii, când dezbate cele mai arzătoare probleme care-i frământă pe contemporani, teatrul este trebuincios oamenilor, devine pentru ei o necesitate. E îmbucurător deci faptul că problematica contemporană ocupă un loc de frunte în repertoriul teatrelor din republica noastră. Odată cu piesele din dramaturgia popoarelor sovietice frăţeşti, cu opere ale autorilor din alte ţări, în ultimul deceniu un loc tot mai important îi revine dramaturgiei moldoveneşti. În decursul anilor ’ 70, teatrele din RSSM au montat peste 20 de piese ale dramaturgilor locali. Şi dacă în trecut piesele moldoveneşti, cu rare şi fericite excepţii, nu se prea evidențiau prin calităţi artistice alese, figurând în repertoriu mai mult ca nişte accesorii de asortiment obligatoriu, astăzi cele mai bune spectacole realizate după opere ale scriitorilor moldoveni contemporani se bucură de un binemeritat succes, dovadă fiind viața scenică îndelungată a unora dintre ele, precum şi succesul lor constant la spectatori.

Printre cele mai valoroase opere scenice din această perioadă putem pe bună dreptate numi – la Teatrul „A.S. Puşkin” spectacolele „Pasările tinereţii noastre” după drama lui Ion Druţă, montată de Valeriu Cupcea în 1973, „Preşedintele” de Dumitru Matcovschi, regizori – Veniamin Apostol şi Ion Bordeianu (1975) și „Cântec de leagăn pentru Bunici” de același autor, transpus în scenă de Ilarion Stihi (1977) la Teatrul „Luceafărul” – „Pe un picior de plai” de Ion Podoleanu și „Păsărelele tinereţii noastre” de I. Druţă, ambele montate de Sandri-Ion Şcurea (1970, 1972); la Teatrul „V. Alecsandri” din Bălți – „Cel mai bun om” după piesa „Vivat Cuţulea” de George Malarciuc (1974) şi „Străinul” de P. Cărare (1979), regia fiind semnată în amândouă cazurile de Anatol Pânzaru.

Nu e greu de observat că toate aceste opere scenice, ca și în genere majoritatea lucrărilor dramatice moldoveneşti din aceşti ani, sunt consacrate unor teme contemporane legate de viața satului. Reflectând diferite conflicte caracteristice procesului complex al transformărilor radicale din viața satului moldovenesc şi a oamenilor lui, cele mai izbutite reprezentaţii realizate după piese ale autorilor locali pledează cu pasiune pentru afirmarea unor înalte valori etice umaniste.

Reflectarea diferitor aspecte ale vieţii satului în dramaturgia şi teatrul moldovenesc are multe puncte de contingență cu așa-numita proză rurală rusă, care s-a afirmat deosebit de pregnant în ultimele decenii. Dar, se înțelege, orice tratare a temei satului în literatura dramatică și arta scenică moldoveneasca are și o serie de particularități, rezultate din specificul vieții sociale şi al tradiţiilor spirituale naţionale ale poporului moldovenesc, majoritatea absolută a căruia încă nu demult o constituiau sătenii.

Cei mai mulţi dintre scriitorii sovietici moldoveni îşi trag obârşia de la sat şi lumea spirituală a săteanului le e deosebit de apropiată și înțeleasă. Pe de altă parte, spectatorii noștri în masa lor sunt şi ei legaţi, direct sau indirect, de viața satului şi, se înțelege, operele artistice consacrate vieții sătenilor îi atrag în chip deosebit. Iar procesul aşezării vieţii noi a satului e nespus de interesant prin complexitatea şi profunzimea sa. Treceri de la viața arhaică, patriarhaică, cu ritmul ei încetinit, la asimilarea, într-un răstimp atât de scurt, a realizărilor civilizaţiei moderne în muncă, trai, în viața spirituală pe baza noilor principii de viaţă socială, trecere în care primenirile sunt însoţite de colizii dramatice inedite, de întorsături neașteptate ale destinelor umane prezintă un material nespus de bogat pentru literatură şi teatru.

La congresul VI al scriitorilor sovietici, cunoscutul prozator rus F. Abramov, remarcând faptul că în mediul rural se desfășoară un măreț proces de făurire şi prefacere, că vechiul sat cu istoria lui milenară dispare, a consemnat interesul sporit al oamenilor de artă pentru viața satului.

Noi scrutăm cu deosebită atenţie acel tip uman care s-a format în mediul rural, privim cu luare-aminte la părinții noştri, la bunicii şi bunicile noastre. Căci, – continuă scriitorul, – una dintre sarcinile fundamentale ale literaturii contemporane este de a feri tineretul de pericolul indolenței sufleteşti, de a-l ajuta să însuşească şi să îmbogățească patrimoniul spiritual acumulat de generațiile precedente, fiindcă „ogorul rusesc nu poate fi înnoit fără cultivarea sufletelor omenești”.

Deşi F. Abramov vorbeşte de literatura și de satul rusesc, spusele lui se potrivesc şi pentru literatura contemporană moldovenească, pentru satul

moldovenesc. Cele mai bune opere scenice consacrate prefacerilor din viața satului nostru, realizate după piese de autori locali, se caracterizează prin evidențierea legăturilor dintre epoci şi generații, prin grija autorilor de a păstra şi spori comorile spirituale acumulate de generațiile precedente. E destul să ne amintim în această privința spectacolele după drama „Pasările tinereţii noastre" de I. Druţă, unde tema legăturii dintre epoci şi generații constituie pilonul ideatic al dramei, sau „Pe un picior de plai" de I. Podoleanu şi „Preşedintele" de D. Matcovschi în care tema făuririi vieţii noi este tratată în strânsă legătură cu înnoirea spirituală a omului.

Critica a semnalat pe bună dreptate faptul că unele opere ale aşa-numitei proze rurale sunt plăsmuite pe baza materialelor din sfera vieţii cotidiene a satului şi a familiei, tratate de obicei ca nişte insuliţe izolate de restul lumii, eroii lor fiind oarecum depășiți de problemele cardinale ale contemporaneităţii. Putem însă constata cu satisfacţie că în operele dramatice moldoveneşti consacrate satului şi care au fost reprezentate de teatrele noastre, problemele etice, de integritate morală şi curățenie sufletească sunt dezbătute în strânsă unitate cu transformările radicale din viața poporului moldovenesc, dar şi a altor noroade frăţeşti, schimbarea destinelor satului şi a oamenilor lui, cu colectivizarea, și lupta pentru afirmarea normelor socialiste de trai şi de muncă în viața ţărănimii. În operele dramatice despre sat se resimte suflul fierbinte al profundei revoluţii sociale din viața ţărănimii moldoveneşti. Şi acesta e întru totul firesc, căci aceste primeniri ale temeiurilor vieții materiale și spirituale a plugarilor în cea mai mare parte a Moldovei s-au desfăşurat relativ nu demult, refractându-se asupra tuturor laturilor vieții sociale a republicii.

Prezentând oameni, destine, conflicte din satul de după război dramaturgia şi teatrul moldovenesc reflectă diferite laturi şi momente ale procesului complex, multinaţional de primenirea vieții – de la înalta tensiune a confruntărilor politice de clasă din perioada organizării colhozurilor moldoveneşti înfățișată cu atâta putere sugestivă în drama „Pe un picior de plai" de I. Podoleanu și lupta pentru statornicia normelor etice ale vieții și muncii colective reprezentată plastic și expresiv în „Preşedintele" lui D. Matcovschi până la aprofundata dispută etico-filosofică, înceată cu deplina biruință a idealurilor umanismului socialist, arătată cu atâta plinătate în "păsările tinereţii noastre" de I. Druţă.

Chiar şi o sumară trecere în revistă a spectacolelor teatrelor noastre, realizate după piese moldoveneşti despre sat vădesc faptul că ele se raportă nu numai la teatrul moral-psihologic, ci şi la teatrul social-politic.

Viața teatrală a Moldovei Sovietice din anii 1970 se caracterizează prin tendinţa deosebit de evidentă e teatrelor şi autorilor noştri dramatici de a pătrunde cât mai adânc în sensul filozofic al vieții, de a aduce în scenă caractere vii, complexe, multidimensionale ale contemporanilor noştri. Şi dacă în piesele despre trecut, cum ar fi dramele „Zile de foc, de apă şi de pământ" de Gh. Malarciuc sau „Săptămâna patimilor" de I. Podoleanu, ambele montate la „Luceafărul" de S.I. Şcurea, sunt arătate conflicte antagoniste, cu personaje diametral opuse, de obicei monocolore, cu desăvârșire pozitive sau, dimpotrivă, întru totul negative în piesele și spectacolele dedicate prezentului adesea nu mai întâlnim eroi monocromi. Se pare că în această privință excepţie fac doar vodevilurile „Ce frumoasă este viața" de I. Podoleanu, care a văzut lumina rampei la „Luceafărul" şi „Dragostea nu-i sfetnic rău" de A. Marinat, reprezentat de Teatrul „A.S. Puşkin". Căci chiar şi în spectacolul Teatrului „V. Alecsandri" din Bălţi „Cel mai bun om" după piesa lui Gh. Malarciuc definită de autor și de teatru ca fiind o comedie satirică, în care predomină grotescul, nu vedem personaje absolut negative. Pentru teatrale şi dramaturgia contemporană moldovenească principalul „câmp de luptă" îl constituie sufletul omului, lumea interioară a personalităţii umane. Şi tot mai frecvente sunt cazurile când conflictul se desfășoară nu numai între personaje diferite, ci şi în lumea, lăuntrică a eroului dat.

Atât dramaturgii, cât şi regizorii caută să evite zugrăvirea monoton uniformă a personajelor, îngrijindu-se ca ele să nu aibă un caracter pur funcţional, și să nu apară ca niște simpli exponenţi ai anumitor idei sau poziții etico-sociale, ci să apară ca niște chinuri vii, plastice, caracterologic bogat colorate. Un exemplu concludent în această privință îl prezintă munca asupra spectacolului „Președintele" la Teatrul „A.S. Puşkin". Regizorii V. Apostol şi I. Bordeianu, precum şi autorul piesei, D. Matcovschi, au hotărât să înlăture caracterizarea negativ unilaterală a brigadierului Ilarion, care se observa în primele variante ale piesei, dat fiind că ea ducea la o anumită schematizare şi simplificarea chipului, ba chiar şi a conflictului. În urma schimbărilor făcute de autor împreună cu teatrul, acest personaj a devenit mai bogat, mai viu şi mai profund omenesc, cel ce i-a dat apoi posibilitatea actorului Victor Ciutac să plăzmuiască un chip scenic deosebit de veridic şi impresionant prin individualitatea sa.

În viața noastră teatrală sunt însăşi cazuri când autorii montărilor se feresc de aprofundarea chipurilor scenice. Astfel, de exemplu, la fostul teatru rus din Bălţi regizorul R. Rozinberg, temându-se ca nu cumva imaginea

scenică puternică a Ruţei din „Păsările tinereţii noastre”(pe care el o considera ca fiind personaj negativ) să nu eclipseze chipul lui Pavel, a hotărât s-o prezinte într-un plan oarecum estompat, diminuat, nivelat. Dar acesta a avut drept urmare scăderea semnificaţiei ideatice şi artistice a spectacolului în genere. Căci, e limpede, una e când Pavel Rusu, comunistul care s-a dăruit pe de-a întregul oamenilor, obţine în pragul morţii încă o izbândă, poate cea mai importantă pentru el, dreptatea lui, justeţea a cărei cauze şi-a consacrat viaţa fiind recunoscută de către filosoful satului, întruchiparea înţelepciunii populare cum apare Ruţa în piesă, şi cu totul alta e când acesta o face o bătrânică întunecată şi obidită de viaţă. Regizorul n-a înţeles că dialectica interioară a dramei generează interconexiunea şi interdependenţa dintre chipul Ruţei şi cel al lui Pavel. Şi cu cât este chipul ei mai puternic, mai complex, mai profund, cu atât mai mare şi mai plină de semnificaţie va fi biruinţa lui Pavel, cu atât el va apare mai proeminent şi mai bogat sufleteşte.

Justeţea acestei teze o demonstrează cu deosibită pregnanţă cele două montări ale dramei lui I. Druţă, realizată la teatrele din Chişinău. Regizorii Valeriu Cupcea şi Sandri-Ion Şcurea, precum şi interpretele acestui rol la teatrale „A.S. Puşkin” şi „Luceafărul” au mers pe linia aprofundării chipului Ruţei. Astfel, D. Darienco a întruchipat un personaj consistent, plin de căldură omenească şi neprefăcută simplitate care şi-a însuşit înţelepciunea populară acumulată din generaţie, dar care priveşte viaţa satului şi a oamenilor lui prin prisma experienţei de viaţă şi a normelor etice ale trecutului. De aici şi neîncrederea sau mai bine zis atitudinea ei prudentă, oricum rezervate faţă de schimbările din viaţa satului şi a nepoţilor ei. Ruţa se teme că belşugul ce s-a sălăşluit prin casele sătenilor din Valea Cucoarei va aduce cu sine înăsprirea sufletească a oamenilor. Doar experienţa trecutului vădea cu prisosinţă – goana după avuţie ducea de obicei la brutalizarea spirituală a omului, făcându-l insensibil faţă de ceea ce-i frumos, incapabil de a iubi şi indiferent faţă de durerea altora, îndepărtându-l şi înstrăinându-l chiar şi de cei apropiaţi.

Bătrâna Ruţă o ştie asta nu numai din spusele altora. Trupul ei mai poartă şi azi urmele opritorilor cu care a bătut-o cândva fratele ei de la un hat, schilodind-o pentru toată viaţa...

De aceea, socotea ea, – astăzi când toţi sătenii şi-au durat case şi acareturi noi, nimeni nu se sinchiseşte că din sat au plecat cocostârcii. Şi această nesimţire sufletească o îngrijorează tot mai mult, aducând-o chiar la o anumită stare de îndărătnică îndârjire faţă de primenirile din sat. Şi totuşi,

până la urma, această femeie înțeleaptă, cu suflet mare, atât de simplă şi ne-prefăcută în apropierea ei de natură, atât de sinceră și curată în bunătatea ei, intuiește faptul că dreptatea e totuși de partea lui Pavel, că idealul lui, păsările lui, ce-i drept altele – ciocârliile, se aseamănă atât de mult cu cele la care visa ea, căci ca şi cocostârcii, ele semnificau „pământ arat, semănătură proaspătă, şi zare largă”. Ruţa – Darienco își dă seama că idealul vieţii noi, pe care l-a îmbrățișat Pavel, a asimilat în sine cele mai luminoase visuri şi aspiraţii la o viață frumoasă şi fericită, nutrită veacuri la rând de oamenii acestui pământ. Şi Ruţa i se închină lui Pavel, ea se închină adevărului lui, adevăr care a obţinut astfel în Valea Cucoarei o victorie desăvârşită.

Aceeași temă este dezvăluită cu plinătate și în spectacolul de la Teatrul „Luceafărul”. Prin trăsăturile sale individuale Ruţa, înfăţișată de Valentina Izbeşciuc, se deosebește vădit de eroina Domnicăi Darienco. Ea apare oarecum mai raţională, uşor stilizată și poate chiar întrucâtva intelectualizată, legăturile ei cu natura fiind mai mediate şi complexe. Puţintică la trup, Ruța pare cioplită din piatră. Femeia aceasta, toată numai nerv și voință, e aproape posacă, raţiunii dominând întru totul sentimentele. (De altfel, prin jocul său inspirat actriţa îmbogățește spectacolul prin tema adiacentă a luptei interne dintre intelect și sentiment.)

La personajul complex, întruchipat de V. Izbeşciuc, pe lângă sentimentul de neîncrezătoare rezervă și aparentă ostilitate faţă de nepotu-său Pavel Rusu şi primenirile iniţiate de el, se resimte şi o nemărturisită, dar totuși vizibilă gelozie. Căci Pavel nu era numai preşedintele gospodăriei obștești din Valea Cucoarei, ci şi profetul, îndrumătorul unanim recunoscut al satului. Și Ruța – Izbeşciuc, care se considera deţinător şi priveghetor al înțelepciunii populare acumulate de-a lungul secolelor şi al obiceiurilor şi principiilor etice tradiţionale ale satului, suferea vădit de pe urma însingurării sale. Acum doar arareori de-i mai păşea pragul vreo băbuţă din sat. Însă mândră din fire, ea nu putea recunoaște fățiș lucrul acesta şi pentru a-și motiva oarecum supărarea faţă de nepoţi ea invocă nişte vechi neînțelegeri, iscate între ea şi tatăl lor încă pe vremea lui Pazvante.

Dar ca și în reprezentaţiile de la teatrul academic, integritatea sufletească, înțelepciunea şi forţa morală a Ruţei sunt, în ultimă instanţă, subordonate temei principale – ele servesc la evidențierea frumuseţii sufleteşti a lui Pavel, a măreţiei idealului căruia şi-a închinat el viața.

Atât spectacolul de la „Luceafărul”, cât şi cel da la Teatrul „A.S. Puşkin” sunt pătrunse de un patos vibrant şi de optimism luminos. Ele sună ca un imn

idealului comunist, omului care şi-a închinat viața luptei pentru realizarea acestui ideal, pentru fericirea oamenilor.

De aceea nu putem fi de acord cu părerea criticului D. Tampei, care în articolul Spiritualitatea eroului literar (*Literatura şi arta* din 6 octombrie 1977) consideră că destinul lui Pavel e rezolvat într-o tonalitate îndeajuns de optimistă şi că având în genere un puternic mesaj lirico-social piesa în final îşi găseşte o rezolvare, care nu este în favoarea spiritualităţii contemporane. Luptătorul pentru fericirea poporului moare. Oamenii din sat îl plâng, îl jelesc ca pe unul care s-a străduit din răsputeri să le facă viața mai bună, mai îndestulată. Rămâne în schimb mătușa Ruța, păstrătoarea vechilor obiceiuri şi a poeziei rurale, patriarh al vieţii. Dreptatea lui Pavel e compasiunea, pe când de partea Ruţei – e măreția spirituală şi înalta moralitate.

E ştiut că moartea eroului pozitiv, luată ca atare, nu poate fi apreciată drept lipsă sau insuficienţă de optimism. Dovadă ne sunt în această privință şi exemplele, devenite clasice, a morţii comisarului în „Tragedia optimistă" de Vs. Vişnevschi, sau a lui Peclevanov în „Trenul blindat 14-69" de Vs. Ivanov. Dacă ar fi să apreciem tonalitatea operei artistice după un asemenea indiciu formal atunci şi romanul lui A. Fadeev „Zdrobirea", de asemenea ar apare ca nefiind „în favoarea spiritualităţii contemporane". Credem însă că nu e cazul să ne oprim amănunţit asupra acestei chestiuni demult limpezite în literatura şi arta sovietică.

Că autorul articolului pomenit n-are dreptate o vădesc din plin şi finalurile spectacolelor teatrelor noastre după această piesă. Ruţa într-adevăr rămâne să trăiască. Dar aceasta e o altă Ruța, asta-i Ruța care a recunoscut că în disputa dintre ea şi nepotul acesta al ei (de fapt însă cu aproape întreg satul care îi da lui ascultare, urmându-l pe calea cea nouă a vieţii dreptatea n-a fost de partea ei, ci a lui Pavel. Şi Pavel Rusu nu e singur, cu el e frate-său Androne, cu el sunt toţi sătenii. Şi nu încape îndoială că ei vor fi în stare să continue lupta pentru idealul căruia şi-a închinat viața preşedintele lor. Să nu uităm că și Ruța, zdrobită de pierderea nepotului său, frumuseţea sufletească a căruia abia acum o înţelesese, începuse şi ea să-şi pregătească cele trebuincioase pentru înmormântare şi revine la viața activă abia atunci când află că a venit pe lume un nou Rusu, care poate îl va înlocui pe Pavel, căci toţi, şi mai ales bătrâna Ruța, tare ar vrea ca micuţul să-i semene lui. Prin urmare, ideea succesiunii generațiilor, a continuității luptei pentru înfăptuirea idealului lui Pavel este proiectată în perspectivă, spre viitor. Şi e păcat că acest final atât de optimist şi luminos n-a fost înțeles de critic.

„Păsările tinereţii noastre” constituie un jalon în calea de creaţie a scriitorului. Aici pentru prima oară la I. Druţă personajul central al dramei este un comunist. Prin nobleţea-i sufletească, curăţenia-i morală şi nemărginita-i dragoste de oameni (deşi până chiar și în cazul morţii lui i se pare că încă n-a reușit să-şi facă până la capăt datoria faţă de ei), prin neţărmuritul său devotament faţă de idealurile vieţii noi Pavel Rusu este unul dintre cele mai impresionante chipuri ale comunistului din literatura moldovenească.

Să nu scăpăm din vedere de asemenea și faptul ca Ruţa este prima din pleiada de bătrâni druţieni care, angajată într-o dispută de idei şi principii cu cei ce luptă pentru primenirea făgaşului vieţii populare, ea recunoaște fățiș că dreptatea istorică este de partea celor ataşaţi idealurilor sociale noi. Căci în aceste idealuri de înnoire a muncii sunt sintetizate și întruchipate cele mai luminoase aspiraţii şi visuri de fericire ale generaţiilor precedente.

* * *

O trăsătură caracteristică a teatrului şi dramaturgiei contemporane moldoveneşti este tendinţa spre perceperea şi reflectarea poetică a realităţii. Critica teatrală și mai ales cea literară au remarcat prezenţa tot mai pregnantă a elementelor lirico-poetice în creația dramaturgilor şi oamenilor de teatru din Moldova. Aceste probleme au fost, temeinic şi documentat, studiate de Nicolae Bilețchi în lucrarea „Ăticescoe i liricescoe v moldavscoi drame”. Ca să nu repetăm lucruri ştiute, ne vom mărgini doar la expunerea unor consideraţii referitor la interpretarea scenică a poeticului.

E un fapt bine cunoscut că reprezentațiile teatrale după piesele autorilor locali se caracterizează prin folosirea tot mai efectivă a metaforei, alegoriei, simbolului, care atunci când sunt organic împletite în ţesătura artistică a operei, străluminează mai adânc şi mai cuprinzător problematica lor etico-filosofică. Afecţiunea pentru perceperea realităţii conform logicii poetice și folosirea modalităţilor de expresie artistică corespunzătoare îi este proprie lui Ion Puiu și lui Andrei Strâmbeanu, Dumitru Matcovschi şi George Malarciuc, Andrei Burac şi Serafim Saka, Aureliu Busuioc şi Arhip Cibotaru, nemaivorbind de Ion Druţă, care a fost în această privinţă un adevărat deschizător de cale în dramaturgia sovietică. Și, bineînțeles, această tendinţă a dramaturgiei moldoveneşti nu putea să nu se răsfrângă şi asupra teatrului nostru.

Chiar şi într-un asemenea spectacol cum este *Pe un picior de plai* da Ion Podoleanu, canavaua căruia se deosebeşte prin duritatea realismului sau sunt întreţesute o serie de ramificaţii poetico-simbolice de o mare putere

emoțional-sugestivă. Să ne amintim, de exemplu, zguduitoarea scenă în care Mama primenește straiele da sărbătoare ale flăcăilor ce nu se vor mai întoarce nicicând de da război, dar pe care ea încă îi tot așteaptă...

De o impresionantă putere sugestivă este chipul Aftiniei, creat de Valentina Izbeșciuc – veridic, real şi totodată simbolic, deosebit de semnificativ. Mamă cu inima împietrită de durere, Aftinia – Izbeșciuc pare că a pierdut firul vremii, senzația timpului, care pentru ea parcă s-a oprit. Demult s-a sfârșit războiul, oamenii îşi reînnoiesc traiul, în sat nunțile se țin şirag, una după alta. Iar Aftinia tot mai aşteaptă să-i vină feciorii de la front. Şi nicicum nu se poate deprinde cu gândul că ei nu se mai află în viață. Ea refuză să accepte adevărul atât de crud, căutându-şi un refugiu în lumea ireală a visurilor, a închipuirilor, dar şi a speranțelor. Uneori însă Aftinia revine totuşi la realitate, şi atunci ea cere, se roagă, imploră să-i fie redat măcar unul dintre feciori „măcar unul, că altfel nu pot trăi şi nici muri nu pot... Şi nici plânge nu mai pot...”

La nivelul unei autentice creații artistice e realizat şi un alt episod cu Aftinia – V. Izbeșciuc. Pregătind hainele de sărbătoare ale flăcăilor săi, ce ar trebui să se ducă la nunta din sat, Aftinia de la gândul despre băieți, care pentru ea erau puii mamei, cu uşurinţa celor aflaţi în lumea ireală a visurilor printr-o ciudată îmbinare de asociaţii trece pe neobservate de la amintirile-i despre puii mamei, pui la obişnuitul pui – pui – pui, chemând orătăniile din ogradă. George (în rol Ion Gore) îşi dă prea bine seama de starea în care se află soție-sa. Dar neîndrăznind să-i tulbure visul, intră şi el în joc şi ținându-i isonul, o sfătui să cheme ba găinile, ba rațele, ba gâștele, ori alte jigănii care nici nu călcaseră prin curtea lor de țărani săraci, filosofând despre adevăratul rost al lucrurilor pe lume sau râvnind cu jind la ceva de ale gurii. Scena aceasta – bizar amestec de real şi plăsmuire – se încheie, aidoma unui rondel clasic, cu revenirea la imaginea iniţială; de la strigarea orătăniilor Aftinia, fără să-şi dea seama, revine la gândurile-i despre feciori, la „puii mamei, pui”.

În acest rol aproape episodic V. Izbeşciuc prin forţa talentului său cu pronunţarea valenţelor tragice, datorită capacităţii sale de a înfăţişa caractere, stări şi situaţii mai ales prin trăirea lăuntrică a subtextului, a reuşit să plasticizeze un neobişnuit de impresionant chip-simbol al Mamei, care parcă a întrupat în chip în sine durerea tuturor mamelor de pe pământ (deosebit de sugestiv apare în această privinţă trecerea de la bocetul Aftiniei la recitarea în cor a unor pasagii din balada populară „Mioriţa”, unde mama îşi boceşte

feciorul – Ciobănaşul răpus de duşmani) exprimând şi toate blestemele lor la adresa războiului.

Aceste micronuvele, în fond autonome, îmbogăţesc piesa şi spectacolul, ajutându-i spectatorului să pătrundă mai adânc sensul celor văzute, să simtă atmosfera acelor ani de zbucium din istoria satului moldovenesc. Regizorul S. I. Şcurea, precum şi ansamblul de interpreţi au realizat aceste momente la nivelul unei autentice creaţii artistice. Şi cu toate că aceste ramificaţii sunt de fapt nişte abateri lirice care diferă ca stil şi tonalitate de celelalte scene, realizate în cheie realist-psihologică, regizorul şi actorii au reuşit să le cupleze organic la linia subiectului de bază a spectacolului.

Realismul aspru de nuanţă veristă bazat pe reflectarea fidelă a unor momente cruciale din istoria satului moldovenesc ce păşise pe calea socializării, îmbinat atât de reuşit cu elemente poetico-metaforice de o formidabilă forţă sugestivă, care nu numai că înfrumuseţau spectacolul, făcându-l mai atrăgător şi impresionant, dar şi aprofundau, amplificau sensurile majore ale dramei, au determinat într-o decisivă măsură succesul răsunător al acestei opere scenice. După cum se ştie montarea a fost elogios apreciată nu numai do critica locală, ci şi de cea unională. Iar în 1978 autorii spectacolului „Pe un picior de plai” dramaturgul I. Podoleanu şi regizorul S.-I. Şcurea, precum şi principalii interpreţi, actorii – V. Izbeşciuc, D. Caraciobanu şi E. Todoraşcu au fost distinşi cu Premiul de Stat al RSS Moldoveneşti.

Simboluri poetice interesante, adesea surprinzător de originale, proaspete şi pline de înţeles putem găsi şi în piesele lui Dumitru Matcovschi.

Se ştie că dramaturgia acestui autor, cunoscut mai întâi ca poet şi prozator, este strâns legată de poezia şi proza lui, în primul rând de proza sa poetică. Dramele, ca şi alte opere semnate de el, abordează teme şi probleme ardente din viaţa contemporană a satului moldovenesc, caracterizându-se prin asidue căutări etico-morale şi un pronunţat suflu lirico-poetic. Această înrudire a dramelor lui D. Matcovschi cu dăruire scrise de el în proză sau versuri se remarca cu pregnantă şi în însăşi structura lor interioară. Astfel, de exemplu, piesele lui „Preşedintele”, „Cântec de leagăn pentru bunici”, „Tata” şi „Pomul vieţii”, care au văzut lumina rampei în decursul deceniului trecut şi care vădesc o viziune originală a autorului asupra lumii, străduinţa lui de a uni poeticul şi dramaticul într-un aliaj organic – drama poetică, nu au la bază conflicte dramatice în accepţia obişnuită. Aici nu vedem ciocniri violente, antagonisme dintre tabere sau personaje cu idei, concepţii, atitudini şi interese diferite, opoziţie care ar trece ca un fir roşu de-a lungul întregii

lucrări, constituind temelia intrigii pe baza căreia se desfășoară acțiunea. Dimpotrivă, în centrul acestor drame se află, de regulă, un singur personaj, eroul principal, cu gândurile şi sentimentele lui. Acţiunea exterioară, adesea lentă şi puțin expresivă, are o pondere oarecum modestă, atenția fiind în primul rând concentrată asupra dezvăluirii stărilor lăuntrice, asupra trăirilor sufleteşti complexe, variate, polifonice ale eroilor, şi bineînțeles, în primul rând ale personajului central.

Aceste trăsături distinctive pot fi desluşite de acum în prima lui piesa transpusă în scenă, – drama „Preşedintele", – deşi aici se resimte şi o anumită stângăcie a autorului, care încă nu era îndeajuns familiarizat cu procedeele caracteristice „meşteşugului" de autor dramatic.

În spectacolul realizat după acest text în 1975 de regizorul Veniamin Apostol la Teatrul Academic Moldovenesc „A.S. Puşkin" subiectul bazat pe conflicte reale din viață, este încadrat într-un chenar poetic, baladesc, fiecare act fiind precedat da un motto desfășurat, menit să-l familiarizeze pe spectator cu simbolica şi tonalitatea piesei. Autorul aduce în scenă chiar şi un personaj special, Omul în alb, care recită aceste versuri, sugerând sensurile etico-filosofice ale celor înfăţişate în scenă. Cu părere de rău în spectacol nu se prea simte legătura organică dintre bordura poetico-simbolică și desfăşurarea acţiunii dramatice propriu zise.

Un simbol, ce-i drept, oarecum abstract, al bunătăţii omeneşti, puse în slujba primenirii vieții este şi chipul preşedintelui care, altfel, nici nu apare în scenă. Prin intermediul altor personaje aflăm totuşi că preşedintele e bun la suflet, că iubeşte oamenii, natura, că-i plac petrecerile vesele ţărăneşti, i-s dragi florile, că e iubit de colhoznici, deşi are şi potrivnici. Dar spectatorul nu știe nimic despre intensitatea trăirilor lui sufleteşti, despre diapazonul şi tensiunea frământărilor sale. De aceea apare neîndeajuns de motivat finalul spectacolului, în care preşedintele moare „de inimă", căci aceasta nu decurge din logica interioară a dezvoltării personajului (de fapt, acesta nici nu e dat în evoluţie), el fiind prezentat doar în plan ideal, vădit idealizat, situându-se mai presus, de conflictele reale inspirate din viaţă ale dramei.

Până la urmă se dovedeşte că spectacolul constă de fapt din două acte – cu caractere vii, impresionante, cu conflicte reale, palpabile, pline de un intens dramatism şi tensiune emotivă – dar atât de slab legate între ele, încât se prezentau ca fiind aproape autonome. Căci actul întâi era de fapt un monospectacol a lui Ilarion (în rol V. Ciutac), personaj pe care chinuitoarea sa dramă a nerealizării conform propriilor năzuinţe îl împinge pe

calea deformării morale, a egotismului și pizmuirii, iar în centrul actului doi – fratele său, – Ion, personaj acreditat cu o deosebită căldură, sinceritate şi naturaleţe de Arcadie Plaţânda. În actul doi se profilează conflictul central al piesei – înfruntarea dintre două mentalități, două concepții de existență etică a personalității – ambiţiile carieristice egocentrice ale lui Ilarion, şi bunătatea, dragostea de oameni dezinteresată, modestia plină de o adevărată demnitate umană a lui Ion, care de altfel e un fel de port-parol al preşedintelui – simbol prometeic al vremurilor noastre. Finalul, care ar fi trebuit să ducă la un deznodământ firesc conflictul etic dintre cei doi fraţi şi astfel să sudeze, să unească organic cele două acte disparate, din păcate, nu reuşeşte să o facă. Şi în genere acest final apare oarecum nefiresc. Căci atât moartea neaşteptată, „de inimă", a preşedintelui, cât şi schimbarea bruscă a lui Ilarion (în ultima scenă îl vedem alături de Mamă, de Ion şi alţi săteni, ducând sicriul preşedintelui) nu sunt cât de cât motivate.

În ciuda acestor scăderi structurale „Preşedintele"este un spectacol interesant, care impresionează prin caractere vii, autentice, conflicte și situații reale, din viață, bogat în gânduri și imagini proaspete, cu replici plastice, jucat cu multă dăruire și talent, unele roluri și, în primul rând, cele ale lui Victor Ciutac şi Arcadie Plaţânda, fiind la nivelul unor adevărate compoziții artistice. Spectacolul n-a devenit încă un eveniment al vieții noastre teatrale. Prea era vizibilă încă lipsa de experiență și stângăcia autorului în mânuirea procedeelor profesionale ale dramaturgiei. Era limpede că nici teatrul nu se familiarizase la acea etapă cu stilistica lui D. Matcovschi. Anume prin aceasta se și explică în primul rând faptul că aici nu totdeauna erau reușit îmbinate viziunea lirico-poetică asupra lumii cu caracterizarea concret-realistă a eroilor, coliziunilor și situațiilor.

În altă piesă a lui D. Matcovschi, „Cântec de leagăn pentru bunici", montată la teatrul „A.S. Puşkin" de tânărul regizor Ilarion Stihi, lirismul răscolitor, căldura omenescului este un element organic propriu personajelor şi piesei în genere. Deşi acţiunea exterioară se desfăşoară oarecum lent, iar conflictul central se profilează, pe la mijlocul actului doi, reprezentaţia îl cucereşte pe spectator prin autenticitatea caracterelor și situaţiilor, prin suflul său liric, atmosfera poetică, prin bogăția de nuanţe a subtextului, prin pasionata pledoarie pentru curățenia sentimentelor și relațiilor omenești. Și nu e întâmplător faptul că spectatorul se remarcă printr-o serie de creații actoricești de performanță. Se cere, mai ales, menţionat jocul lui Vladimir Cobasnean, care întrupând chipul lui Nae, un sătean simplu şi neprefăcut

în naivitatea sa a făcut un adevărat studiu de rol, precum şi al lui Mefodie Apostolov, în cel al lui Teofil Augustinovici, bătrân învăţător, care şi pensionat fiind va şti să rămână un înţelept îndrumător al foştilor săi elevi – colhoznicii din sat, precum și Ecaterina Cazimirova, în rolul vrednicii lui consoarte Margareta Aurelievna.

Montarea acestei piese a lui D. Matcovschi a constituit o incontestabilă reuşită a teatrului.

În 1979 Veniamin Apostol şi Ion Bordeianu au montat la Teatrul Academic Moldovenesc „A.S. Puşkin" încă o piesă semnată de D. Matcovschi – drama „Tata". Înscriindu-se în făgaşul tendinţei proprie dramaturgiei acestui autor de a îmbina proza vieţii cotidiene cu poezia metaforica, spectacolul se caracterizează printr-un grad mai avansat de sudarea poeziei, profund lirice, uşor elegiace, dar în genere luminoase şi pătrunse da un cald suflu al omenescului cu fapte, situaţii, caractere reale, concrete, decupate de-a dreptul din viaţă.

Spre deosebire de piesa „Preşedintele", aici nu vedem personaje pozitive şi negative adverse. Pe scenă se desfăşoară în ritm lent diferite scene şi episoade din viaţa eroilor, adesea fără vreo legătură vizibilă între ele. Tata (în rol Victor Ciutac), un veteran al războiului şi al colhozului din sat, deşi a ieşit la pensie, abia de-şi vede capul de griji şi mulţimea de treburi, porăind prin curte şi în casă. Îl vedem ba hrănind găinile, ba făcând de mâncare – nevasta î-i la spital (ar trebui s-o vadă), iar unicul lor fecior trăieşte la oraş (Cam demult n-a mai dat pe acasă!), – ba îi răspunde, ce-i drept cam în silă, vecinului veşnic nemulţumit şi pus pe harţă cu toată lumea, ba îl pune la cale pe finu-său, cam lainic și vânturatic. Iar când rămâne singur şi mâinile-i nedeprinse cu hodina robotesc ceva, gândurile-i zboară la vremurile de demult, la tovarăşii de arme de pe front...

Da-n vremea aceasta Feciorul (rolul a fost interpretat de Iurie Negoiţă şi Petru Păpuşă acolo la oraş prins și el în tăria vieţii ba cu treburi și afaceri de serviciu, ba cu prietenii, ba cu fetele... Ar fi trebuit demult să se mai ducă pe acasă, să-și mai vadă părinţii, dar tot n-are timp. Iar atunci când, în sfârşit, s-a repezit pentru o zi până la ei, a trecut totul ca într-un caleidoscop, nici n-a reuşit să stea cu ei dea vorbă mai pe îndelete. Și nu știe cum se făcea că parcă nici nu prea avea ce vorbi cu dânșii...

Deşi la prima vedere aceste scene disparate desprinse de-a dreptul din fluxul continuu al vieţii parcă nu spun cine ştie ce, spectatorul urmăreşte cu interes desfăşurarea acţiunii, fiind pe neobservate cuprins de emoţii,

gânduri, trăiri sufletești. Căci accentul se pune aici nu pe acțiunea exterioară, care joacă de fapt un rol secundar, ci pe sensurile adânci ce se conturează treptat din subtextul polifonic al dramei. În prim-plan se profilează problema pe mare pondere: integritatea morală a personalității umane, legătura spirituală dintre generații, locul ce trebuie să-i revină poeziei şi frumosului în viață, menținerea căldurii în relațiile dintre oameni ş.a. În ultimă instanță, spectacolul se dovedea a fi un cânt despre înțelepciunea și bunătatea Tatălui, care până la ultima lui suflare va rămâne Soldat şi Părinte, nu numai pentru propriul sau fiu, ci și pentru toţi oamenii din jur, dăruindu-li-se întru totul, fără preget.

Succesul răsunător pe care l-a cunoscut spectacolul „Tata" constituie o dovadă reală a faptului că teatrul şi dramaturgul au ştiut să găsească) limbă comună, lucrând în deplin consens. D. Matcovschi a vădit o mai bună cunoaştere a legilor specifice ale scenei şi a ţinut cont de exigențele şi sugestiile regizorilor şi interpreților, făcând corecturile necesare în text nu numai în timpul repetițiilor de pregătire, ci și după premieră. La rândul lor, regizorii V. Apostol şi I. Bordeianu, pictorul-scenograf A. Şubin, compozitorul I. Aldea şi colectivul de actori au reuşit nu numai să înţeleagă şi să se familiarizeze cu stilistica şi atmosfera poetică, cu acea uşoară undă elegiacă proprie dramei, dar au şi ştiut să-i transmită spectatorului subtextul bogat în înţelesuri, care alcătuieşte esența acestei opere scenice.

De remarcat că autorii montării nu sau temut să îmbine atmosfera poetică, nuanţarea psihologică fină a chipurilor şi în primul rând a stărilor sufleteşti ale personajelor cu concreteţea subliniat naturală, veristă a detaliilor faptelor şi situaţiilor reale. Astfel, de exemplu, Tata, vrând să facă focul în cuptoraş, rupe vreascuri, care nu sunt nicidecum butaforice, dovadă fiind trosnetul lor sec; scandalul din casa vecinului beat e arătat fără nicio retuşă cu lux de amănunte de iz vădit naturalist; umorul negru al cazului anecdotic cu încurcarea numelui răposatului se materializa prin faptul că în scenă era adus un cogeamite sicriu din scânduri și așa mai departe. Iar alături vedem admirabilele scene, pline de poezia liberului zbor al visului – întâlnirea Tatălui cu mireasa feciorului, pe care de altfel, nu o va vedea nicicând, apariția ca din legendă a vechiului ostaş Păcală, care ca nimeni altul ştia a povesti fel de fel de pătăranii hazlii şi pline de tâlc şi care şi după moarte a rămas în amintirea consătenilor ca un om harnic, înţelept, ce nu se dădea nicicând bătut în încercările ce le-a avut de înfruntat în viață.

O asemenea îmbinare a realului concret, palpabil cu poeticul metaforic nu compromitea însă integritatea artistică a spectacolului şi nu zădărnicea

nicidecum evidențierea ideilor din subtextul dramei. Dimpotrivă, reflectarea vieţii în formele ei firești, reale uşura identificarea şi cunoașterea caracterelor şi conflictelor, creând o atitudine de mai mare credibilitate şi faţă de concluziile majore de ordin etico-filosofic. Subtextul plin de un cald şi emoţionant omenesc îi este mai apropiat, mai intim spectatorului, iar încărcătura de idei devine mai certă şi mai clară. Putem spune deci că încorporarea sufletescului şi spiritualizarea corporalului nu numai că evidenţiază şi amplifică sensurile, dar şi sporesc efectul cathartic al operei scenice.

Desigur, spectacolul cu piesa lui D. Matcovschi „Tata" nu e lipsit şi de anumite deficienţe. Uneori se resimte că textul e pe alocuri oarecum dezlânat, unele personaje (de exemplu Ion Gheorghievici şi Tamara Mihailovna), episoade şi chiar linii de subiect nu sunt bine legate cu desfăşurarea liniei principale de acţiune şi prea puţin contribuie la evidențierea ideilor de fond ale montării. Din fericire însă nu aceste neajunsuri determină nivelul general al spectacolului, acesta fiind în de obşte o operă scenică interesantă, care reflectă situația veridică a vieţii reale se îmbină armonios cu meditațiile lirico-filozofice aprofundate, transformându-se într-o pasionată dezbatere despre menirea omului şi rostul lui în viaţă, căutând să-l ferească de înţelenirea şi abrutizarea morală, de comoditatea conformistă nocivă şi inerția spirituală dezumanizantă.

Din păcate, completarea afişului repertorial al teatrelor noastre cu piese originale pe teme inspirate din realitatea contemporană nu totdeauna este încununată de succes. E un lucru bine ştiut, că montarea unei piese noi cere eforturi deosebite atât din partea autorului, cât şi a regizorului, scenografului, actorilor care o transpun în scenă. Un spectacol bun poate fi creat numai prin conlucrarea rodnică a teatrului cu dramaturgul atât în ce priveşte finalizarea textului şi adaptarea lui la cerinţele scenei, cât şi pentru o mai adâncă pătrundere a interpreţilor în fondul de idei și estetica piesei. Și dimpotrivă, experiența vădeşte nu pregnant faptul că reuşita este ratată mai ales atunci când teatrele nu acordă atenţia cuvenită colaborării cu autorii dramatici.

Un exemplu grăitor în această privință îl constituie spectacolul „Mezinul" de la Teatrul –„Luceafărul". Colegiul repertorial al Ministerului Culturii al RSSM a acceptat pentru montare (ce-i drept cu unele rezerve şi observaţii) un text dramatic nou semnat de Gheorghe Urschi. În piesa care era structurată pe material din viața satului moldovenesc contemporan, se profilau câteva caractere interesante, o serie de scene şi situaţii reale,

veridice; replica era vioaie, spirituală, dialogurile bine închegate. Însă autorul, pe atunci încă debutant în dramaturgie, n-a ştiut să organizeze şi să rânduiască tot acest material într-o linie de subiect şi o intrigă unitară, bazată pe un conflict serios din viața reală.

Tânărul autor avea nevoie de sprijin, de sfaturile competente ale unui redactor, de consultațiile profesionale ale unui redactor, precum și de consultațiile profesionale ale unui regizor experimentat. Dar, cu părere de rău, acest ajutor nu i-a fost acordat. Şi textul, care promitea atât de mult, până la urmă s-a dovedit a fi eclectic, lipsit de un conflict central viabil, rezistent, căci coliziile care începeau să se contureze pe parcursul acțiunii au fost doar schiţate şi n-au format un conflict dramatic care să închege scenele, ciocnirile şi liniile de subiect disparate într-o operă unitară.

Afară de aceasta, sarcina montării acestui text încă nedefinitivat i-a revenit tot autorului, și iarăși fără vreun ajutor din partea unui regizor profesionist. Nu e de mirare că până la urmă spectacolul realizat era oarecum dezlânat, confuz. Spre sfârşitul acțiunii puteau fi observate câteva finaluri logice, dar niciunul din ele nu reuşea să întrunească într-un singur făgaş diferite scene şi linii de subiect şi să rezolve coliziile enunţate pe parcurs.

Explorarea diferitor laturi ale realităţii noastre, abordarea problemelor cardinale ale procesului dialectic de necontenită înnoire şi transformarea vieţii contemporane, asimilarea unor noi orizonturi stilistice de către dramaturgia sovietică moldovenească deschide noi căi şi perspective de creaţie şi pentru teatrele noastre. Dar aceasta a înaintat faţă de regizori, scenografi, actori, într-un cuvânt faţă de toţi cei care participă la reprezentarea scenică a pieselor, cerinţa ca ei să-şi înnoiască şi să-i îmbogăţească arsenalul de procedee şi mijloace de expresie, să caute să pătrundă cât mai adânc esenţa artistică a operelor dramatice pentru a găsi de fiecare dată pe cea de interpretare potrivită stilului și tonalității textului dat.

Dezvoltarea dramaturgiei moldovenești în deceniile şapte şi opt, mutaţiile serioase care au avut loc aici au determinat anumite preschimbări calitative şi în domeniul artei noastre scenice.

Un exemplu concludent în această privință îl constituie căutările stilistice asidue, îmbogățirea limbajului artistic care au caracterizat activitatea Teatrului Academic Moldovenesc „A.S. Puşkin”.

Se ştie că grija deosebită pentru reprezentarea realității cotidiene în forme cât mai apropiate de cele naturale, că tendința spre o caracterizare concret materială cât mai meticuloasă a eroilor și mediului în care ei acționează au fost din totdeauna caracteristice stilului interpretativ al acestui

colectiv scenic. Aceasta o vădește cu prisosință chiar și o simplă referire la o serie de spectacole de răsunet ale acestui vechi teatru moldovenesc, realizate în diferite perioade ale existenței sale: – „Haiducii” (1937, 1944, 1949), „O noapte de mai” (1945), „O nuntă la Malinovka” (1947), „Lumina” (1949), „Buzduganul fermecat” (1951), „Soacra cu trei nurori” (1957), „Dunărea zbuciumată” (1958), „Puterea întunericului” (1960), „Faraonii” (1962), „Egor Bulîciov și alții” (1970), „Mai ea o tabletă” (1973), „Premiul” (1976). Evident, lista ar putea fi lesne prelungită.

Dar se întâmpla uneori că reprezentarea migăloasă în plan cât mai natural a amănuntelor legate de existența materială a personajelor să devină o trăsătură dominantă a montărilor, ceea ce ducea la prozaism mărunt, la linearitate simplistă şi superficialitate. În unele cazuri, dincolo de mulțimea de detalii reproduse documentar și de amănunte etnografice era pur şi simplu imposibil de a desluşi axa ideatică a spectacolului. Atunci însă când faptele şi împrejurările traiului cotidian serveau doar ca material de sprijin pentru generalizări artistice pline de adânci înțelesuri, reprezentaţiile scenice atingeau nivelul unor opere de artă de reală valoare. Anume aşa a fost în cazul „Păsărilor tinereţii noastre”, al dramei „Tata”, precum și a altor piese montate de-a lungul deceniului trecut.

Necesitatea îmbogățirii paletei interpretative a teatrelor, impusă de dezvoltarea impetuoasă a dramaturgiei poetico-filosofice, se referă atât la concepția generală a montării, cât şi la fiecare chip şi scenă în parte. După cum am relatat mai sus, spectacolele cu piesa „Păsările tinereții noastre” sunt în genere reuşite în amândouă teatrale moldoveneşti din Chişinău, dezvăluind din plin tema principală a dramei. Totuşi nu putem să nu observăm că cea stilistică a lecturii regizorale a textului diferă într-o măsură considerabilă. În Teatrul Academic „A. S. Puşkin” regizorul V. Cupcea a căutat să înfățișeze acțiunea piesei în plan real, cât mai natural. Aceasta o vădeşte şi decorul, precum (pictor-scenograf A. Şubin) şi o serie de scene realizate cu o minuțiozitate şi autenticitate aproape etnografică. Astfel se forma impresia unei totale autenticităţi. O serie de eroi, fapte, situaţii, (de exemplu scenele cu D. Darienco şi V. Sadovscaia) erau parcă preluate de-a dreptul din viaţa reală a satului moldovenesc. Dar autorii spectacolului nu totdeauna reușeau să evidențieze și să-i transmită spectatorului lirismul şi poezia vibrată a piesei. La „Luceafărul” însă regizorul S.-I. Şcurea şi scenograful I. Puiu au ţinut să meargă pe linia stilizării poetice sugestive. Drept urmare aceste montări diferă nu numai ca atmosferă şi tonalitate, ci, în unele cazuri, şi prin semnificaţia unor scene.

Un exemplu grăitor în această privință este scena nunţii. La Teatrul Academic nunta a fost prezentată în plan natural, etnografic, cu orchestra pe scenă, cu o mulțime de nuntaşi, cu jucatul zestrei, cu ceremonialul şi dansurile de rigoare. Dar ideea regizorală, ca atare salutabilă, – de a arăta dragostea deosebită a sătenilor faţă de preşedintele lor prin întreruperea bruscă a nunţii şi plecarea tuturor nuntaşilor la Pavel, care era bolnav, – se perdea de fapt în acest noian de amănunte. Scena nunţii s-a transformat într-o bucată concertistică de divertisment, care nu se prea leagă cu făptura poetică a piesei. Unde mai pui că pentru a recompensa întrucâtva vremea cheltuită pentru înfăţişarea nunţii regizorul a redus un şir întreg de replici, unele foarte importante pentru poetica dramei şi pentru caracterizarea Ruţei.

La „Luceafărul" aceeaşi scenă a fost realizată cu minimum de mijloace, dar în făgaşul poetico-filosofic al dramei. Pe fundalul sonor al unei răscolitoare melodii populare două personaje – Ruţa şi tânărul ţigan – Găbulică, schimbă doar câteva replici. Totul e nespus de simplu, dar ce putere, ce bogăţie de semnificaţii, câtă plasticitate, câtă poezie răvăşitoare!

Practica vieţii teatrale denotă cu elocvenţă că dacă autorii unei montări nu ştiu a găsi cheia nimerită pentru transpunerea în scenă a operei dramatice, aceasta poate duce la insuccese şi mai serioase, şi chiar la compromiterea totală a spectacolului. Un exemplu concludent în această privință îl prezintă destinul scenic al comediei lui Gheorghe Malarciuc „Vivat, Cuţulea!". Voind să ia în derâdere anumite fenomene negative din viaţa reală, Gh. Malarciuc inventează pentru piesa sa „Vivat, Cuţulea" neverosimilul, care aminteşte jocurile copilăreşti ce au drept cheiță fermecată de început cuvintele magice „ca şi cum ar fi..."

Autorii spectacolului da la Teatrul „A.S. Puşkin n-au intuit tonalitatea grotesc-convenţională a piesei, realizând o montare în cea a realismului firesc. Se ştie, reprezentaţia n-a fost o reuşită a teatrului, iar viaţa ei scenică a fost relativ scurtă.

La Teatrul „V. Alecsandri" din Bălţi regizorul Anatol Pânzaru şi ansamblul de interpreţi, în primul rând Mihai Volontir care a evoluat în rolul central, au acceptat condiţiile de joc propuse de dramaturg şi la rândul lor dând frâu liber propriei lor imaginaţii artistice au desfăşurat şi completat fabula cu noi momente, trăsături şi nuanţe, creând o reprezentaţie scenică antrenantă, deosebit de originală de un comism spumos dar caustic, șfichiuitor, nelipsit şi de miezuri consistente, serioase. Fiind jucat ani la rând, spectacolul s-a bucurat de un binemeritat succes de public.

Exemplele citate constituie un argument în plus în favoarea transfigurării poetice în favoarea metaforei, alegoriei, mitului împotriva cărora s-au pronunţat unii participanţi la discuția care a avut loc pe la sfârșitul deceniului trecut în „Literaturnaia gazeta”. Ele dovedesc că simbolul, metafora, stilizarea poetică, atunci când ele corespund esenţei şi spiritului piesei şi spectacolului, nu numai că nu fac ca „muza să dibuie prin negură”, cum afirma un critic în cadrul discuţiei pomenite, ci dimpotrivă ajută da pătrunderea mai profundă și multilaterală a problemelor majore ale realităţii contemporane, abordate în piesă și spectacol, contribuie la amplificarea și îmbogăţirea mesajului operei dramatice.

* * *

Deşi în decursul anilor 1970 a apărut un şir întreg de spectacole interesante cu piese de autori moldoveni, totuși bariera dintre teatrele noastre și dramaturgii locali încă n-a fost întru totul înlăturată. E de ajuns să ne amintim de faptul că în anul teatral 1977-1978 niciunul dintre teatrele dramatice din republică n-a pus în scenă piese contemporane moldovenești. În stagiunea următoare 1978-1979, doar trei teatre au montat câte o piesă originală, semnate de autori locali. O atare situaţie este cu atât mai intolerabilă, că judecând după rezultatele unor concursuri şi seminare, scriitorii din Moldova dispun de o serie de piese noi, terminate sau în stadiul definitivării.

Nu vom insista asupra adevărurilor bine ştiute cu privire la rolul important care îi revine dramaturgiei naţionale în dezvoltarea teatrului naţional sau în privinţa datoriei colectivelor scenice de a oglindi viața oamenilor muncii din republică. Aceste postulate le cunoaște orice om de teatru. Și dacă teatrale noastre totuşi încă prea rar iau în lucru piese originale, aceasta se explică prin faptul că dramaturgii moldoveni n-ar crea opere cu adevărat interesante (argument de care fac uz în mod obişnuit conducătorii colectivelor scenice), ci mai curând, din cauză că ei preferă căi mai uşoare, deja bătătorite de alţii. Oricine ştie că pentru a pune în scenă o operă dramatică nouă, originală se cere mult mai multă trudă, competență profesională, curaj şi responsabilitate scenică. Căci, se înțelege, este mult mai lesne a transpune în scenă un text gata făcut şi „adus la condiţie”, care a fost de acum montat în alte teatre şi a trecut examenul la spectatori. O asemenea piesă poate fi pusă în scenă fără eforturi deosebite şi într-un termen relativ redus. Cu atât mai mult că regizorul şi interpreții pot face în prealabil cunoştinţă şi cu recenziile din presă unde sunt analizate montările textului dat în alte teatre, iar la nevoie ei se pot chiar deplasa şi privi spectacolele realizate de alţii.

A merge pe căi umblate de alţii e şi mai uşor, şi mai sigur, căci elementul de risc este practic redus la minimum. Şi pe urmă şi planul financiar e asigurat... Atâta doar că în teatru mai puţină muncă înseamnă, de obicei, mai puţină creaţie, deci mai puţină artă...

Majoritatea autorilor de piese din republica noastră sunt încă relativ tineri, sau chiar debutanţi în materie de dramaturgie. În calitate de autori dramatici apar poeţi, prozatori, publicişti, actori, critici. De regulă, ei încă nu au experienţa necesară în domeniul artei dramatice şi nu cunosc legile specifice ale scenei. Anume de aceea regizorii, şi mai ales prim-regizorii care determină politica repertorială a teatrelor, n-ar trebui să stea şi să aştepte până când le vor fi prezentate texte gata definitivate, ci ei înşişi să vină întru întâmpinarea autorilor, colaborând în mod mai activ cu scriitorii.

Şi nu numai să ajute la definitivarea textelor deja scrise, ci şi să le comande piesele spre care tinde, la care visează teatrul, sugerându-le teme anumite sau propunând pentru înscenare romane, nuvele, poeme din literatura moldovenească şi cea universală. Dacă această conlucrare cu scriitorii va fi un element constant al activităţii teatrelor, în jurul lor se vor forma treptat cercuri mai mult sau mai puţin stabile de autori dramatici, care vor scrie ţinând cont nu numai de doleanţele colectivului scenic, ci şi de componenţa trupei, de preferinţele estetice şi capacităţile sale interpretative.

Un rol important în stabilirea unor legături strânse cu scriitorii îi revine secretarului literar al teatrului. Având în vedere că acesta ar trebui să fie un reprezentant de bază al scriitorilor în teatru, iar printre literaţi – un ambasador plenipotenţiar al teatrului, în această funcţie s-ar cere numiţi dramaturgi sau critici cunoscuţi. Şi atunci sfaturile şi consultaţiile lui ar fi de folos atât celor care lucrează asupra unor opere dramatice originale, cât şi conducătorilor şi membrilor trupei scenice. Cu părere de rău, aceste posturi sunt adesea ocupate de oameni fără ponderea necesară şi aceasta se răsfrânge direct asupra lucrului cu autorii locali.

Desigur, nu oricare dintre regizorii de teatru poate conlucra fructuos cu scriitorii asupra unui text original şi să realizeze pe baza lui un spectacol original.

Dar cu atât mai mult se cere ca şi critica de specialitate şi opinia publică în genere să-i aprecieze în modul cuvenit pe cei ce sunt în stare să o facă şi au urcat pe această treaptă superioară a artei regizorale.

Munca asupra montării pieselor originale trebuie susţinută din punct de vedere moral şi material. Iar succesele dobândite aici – considerate ca fiind

o probă de înalt profesionalism a regizorului şi teatrului dat. O asemenea atitudine diferențiată în ce privește aprecierea activității directorilor de scenă şi trupelor actoriceşti ar stimula năzuinţa de a conlucra cu scriitorii şi de a crea noi spectacole cu piese originale. Şi atunci n-ar mai fi vorba că regizorul nu poate fi obligat contrar voinței sale de a lua în lucru un text sau altul. Pentru că nici nu ar fi nevoie de presiune administrativă asupra lui în această privință. Căci el singur va căuta în modul cel mai activ textele trebuincioase şi ea ţine să stabilească contacte de lucru cu autorii de care teatrul are nevoie.

Dramaturgia și teatrul sovietic moldovenesc îşi absorb seva lor vitală – ideile, sentimentele, formele şi coloritul – din ogorul fertil al vieţii poporului. Întreţinerea unor strânse legături cu realitatea contemporană, atât de bogată, variată, multidimensională, a prilejuit apariția unor opere scenice originale valoroase, care au constituit un aport considerabil la dezvoltarea culturii artistice moldoveneşti, parte integrantă a culturii sovietice multinaţionale. Amplificarea şi multiplicarea acestor relaţii cu poporul va contribui și pe viitor la dezvoltarea în continuare a artei scenice, la sporirea bogăţiei spirituale a contemporanilor noştri, constructori activi ai unei vieţi noi.

ÎN ARIA CONTEMPORANEITĂȚII
(TEATRUL ACADEMIC „A.S. PUȘKIN” ÎN STAGIUNEA 1975-1976)

Chiar de la o privire sumară asupra stagiunii 1975-1976 a 43-lea la Teatrul Academic „A.S. Puşkin” – se poate constata fără mare trudă că ea a fost bogată în premiere, variată în realizări regizorale şi actoriceşti. Într-adevăr, pe parcursul acestui sezon teatral au fost montate şase spectacole noi; cinci regizori au prezentat publicului noile sale lucrări, n-au lipsit nici rolurile interesante.

Călăuzindu-ne de adevărul că repertoriul reflectă faţa teatrului, năzuinţele colectivului şi ale conducătorilor săi, vom încerca mai întâi să vedem ce s-a jucat în această stagiune pe scena teatrului nostru academic. Şi, bineînţeles, cum s-a jucat?

Dacă e vorba de ce s-a jucat – se poate uşor distinge o vădită orientare a teatrului spre tematica actuală şi, mai ales, spre operele din dramaturgia sovietică. Spectacolelor „Păsările tinereţii noastre” de I. Druţă, „Noaptea privighetorilor” de M. Şatrov, „Cerbii albaştri” de A. Kolomieţ, „Mai ea o tabletă” de A. Makaionok, montate în stagiunile precedente, li s-au alăturat „Premiul” de A. Ghelman, „Anecdote provinciale” de V. Vampilov, precum şi două reprezentaţii după piese de dramaturgi moldoveni: „dragostea nu-i sfetnic rău” de A. Marinat şi „Preşedintele” de D. Matcovschi.

Studierea aprofundată a eroului contemporan are loc în sfera conflictelor morale care se desfăşoară în cele mai diferite domenii ale relaţiilor umane. Problema personalităţii şi valorilor ei au devenit obiectul preocupărilor majore ale societăţii noastre, ale artei sovietice. De aceea tendinţa Teatrului „A.S. Puşkin” spre investigaţii serioase anume în sfera acestei problematici constituie încă o confirmare a maturităţii sale artistice.

Unul din momentele semnificative ale vieţii teatrale sovietice din ultimii ani constă în faptul că scena devine tot mai des locul de desfăşurare a conflictelor etice din sfera producţiei. Există chiar un termin special – „tematica de producţie” de altfel impropriu, căci (bineînţeles, când e vorba de opere de reală valoare artistică) tematica acestor lucrări dramatice nu cuprinde chestiuni de tehnologie sau economie, ci probleme de ordin moral, problemele omului şi relaţiilor umane din sfera producţiei. Anume aici, unde se făureşte temelia materială a viitorului, au loc vibrante conflicte între

oameni, diferiți prin mentalitate, prin atitudinea lor faţă de valorile etice, faţă de societate, faţă de personalitatea umană.

Deci este firesc că Teatrul „A. S. Puşkin” a abordat şi el această tematică, montând către Congresul al XXV-lea al partidului spectacolul „Premiul” după una din cele mai reprezentative „piese de producţie” – „Protocolul unei ședințe” de A. Ghelman.

În centrul spectacolului (regizor A. Băleanu) se află conflictul dintre muncitorul comunist Potapov şi Batarţev, omul care s-a obişnuit treptat cu formalismul, rutina şi minciuna devenite pentru el linii de conduită.

Regizorul şi interpreţii şi-au pus drept scop să dezvăluie inconsistenţa „filosofiei” lui Batarţev, folosind o variantă gamă de mijloace – de la ironie şi satiră la şarja cu vizibile elemente de caricatură. Se citeşte vădit patosul demascator al spectacolului. Personajele pozitive sunt diametral opuse celor negative, binele şi răul sunt polarizate, binele biruind pe deplin şi necondiţionat.

Mizând în primul rând pe actori, A. Băleanu a ales cu grijă interpreți, distribuţia cuprinzând artişti de certă valoare.

Batarţev, personaj prezentat de E. Ureche în culori vii, mustoase, e un om deprins cu executarea necondiţionată a ordinelor sale, conştient de puterea şi greutatea cuvântului său.

Dovadă e înfățișarea-i prezentabilă, tonu-i autoritar, modul oarecum demagogic de a sta de vorbă cu muncitorii.

În acest context brigadierul Potapov, în distribuție V. Rusu, pare că-i mai prejos din punctele de vedere: aproape băieţandru, îmbrăcat într-o salopetă şi cizme răspurtate, puțin timid, el apare la această şedinţă de pomină atât de banal şi de neînsemnat, încât nici nu prea este luat în serios. Chiar şi purtarea lui nu se prea înscrie în limitele obişnuite. Căci eroul lui Vitalie Rusu concepe lupta cu Batarţev ca un joc, în care preferă să nu dea dintr-odată cărţile de faţă, ci doar rând pe rând, câte una, punându-și de fiecare dată adversarul în fața unei noi dileme.

Treptat, sub greutatea adevărului strălucirea lui Batarţev păleşte. Tonu-i autoritar şi oarecum indulgent, dispare; el încearcă de acum să aducă argumente, să dovedească, să se apere. Şi în final, pierzând lupta, el votează împotriva propriei sale poziţii, ceea ce consfințește condamnarea morală a lui Batarţev, a formalismului, rutinei, falsului. Şi totodată aceasta e o victorie a principiilor susținute de Potapov şi de majoritatea celor prezenți la şedinţa biroului de partid; e o victorie a eticii comuniste.

Confruntarea dintre Batarţev – Ureche şi Potapov – Rusu dezvăluie adevărul că frumuseţea veritabilă a omului nu e atât în înfăţişarea lui, oricât de arătoasă ar fi ea, cât în sufletul, în faptele, în fizionomia lui serioasă. Căci pe măsură ce lustrul lui Batarţev dispare, Potapov cel nearătos devine tot mai simpatic, mai plin de o vie şi caldă lumină lăuntrică.

În spectacol sunt şi alte roluri ce ne captivează. C. Ştirbul creionează prin trăsături precise personajul inginerului Cernicov, om integru, principial, care susţine aceleaşi principii etice ca şi Potapov. C. Constantinov foloseşte culori dure pentru profilarea imaginii brigadierului Cocinov, om hrăpăreţ, fără prea multe scrupule. Un joc nuanţat, corespunzător rolului, prestează şi D. Darienco (Milenina).

Spectacolul – usturătoare critică la adresa falsului, meschinăriei, anchilozării spirituale se bucură de o caldă primire din partea publicului.

Andrei Băleanu a interpretat piesa lui A. Ghelman drept o comedie cu puternice elemente de satiră. Răul – conformismul, formalismul, conservatismul – personificat de Batarţev şi cei ce-l susţineau trebuie demascat şi stigmatizat. Autorul însă îşi defineşte piesa ca dramă. Şi, probabil, aici nu-i vorba numai de conflictul dramatic dintre Potapov şi Batarţev, de o coliziune dintre diferite caractere, ci şi de conflicte interioare şi în primul rând de conflictul dramatic din sufletul lui Batarţev.

Într-adevăr, Batarţev, comunistul, omul care a luptat pe front şi care după demobilizarea din armată a fost, de fapt, mobilizat la alt front, frontul muncii, pentru a ridica ţara din ruine şi care şi-a trăit viaţa înălţând oraşe şi uzine noi, să fie el oare un simplu carierist abil, ce ştie a se aranja cât mai comod? Din piesă se profilează un chip mult mai complex. După cum spune el însuşi, a fost mereu trimis acolo unde era mai greu şi totdeauna a căutat să facă faţă împrejurărilor. Om cu o bogată experienţă, Batarţev ştie că în domeniul său de activitate succesul depinde în mare măsură de relaţiile cu superiorii. Tendinţa de a fi în bune relaţii cu şefii pentru a-i asigura şantierului condiţii cât mai favorabile, fie şi pe socoteala altora sau chiar a statului, a devenit pentru el o obişnuinţă. Pe neobservate Batarţev a fost copleşit de un practicism îngust. Pe vremuri metodele sale de lucru i-au adus faima de bun gospodar, descurcăreţ şi priceput, iar acum se vădeşte că ele sunt dăunătoare. Batarţev, care se credea (şi a fost cândva înaintat, fruntaş, devine la un moment un om cu mentalitatea perimată. Directorul Batarţev a fost depăşit de vreme. Dar soldatul, constructorul, comunistul Batarţev se va da el oare bătut?

Din text se întrevede o dramă de mare intensitate şi e foarte posibil că el va găsi puteri pentru a fi din nou în pas cu timpul, pentru a face faţă cerinţelor noi, cerute de revoluţia tehnico-ştiinţifică. Şi atunci votul său pentru propunerea lui Potapov nu va mai fi un nou compromis, cum apare în spectacolul lui A. Băleanu, ci o hotărâre fermă de a merge în pas cu timpul, de a fi din nou în front.

Regizorul A. Băleanu n-a reuşit să valorifice toate posibilităţile textului. Spectacolul său apare oarecum uşurat de trăiri, de sensuri şi semnificaţii.

Impresia de interpretare superficială a textului este cauzată şi de faptul că unele roluri n-au fost realizate la nivelul cuvenit. E prea inert şi impersonal secretarul biroului de partid (în rol V. Buzatu). Un alt personaj – Şatunov, omul care în piesă este eminenţa cenuşie a direcţiei de construcţii, apare în spectacol ca un tip mărunt, de loc deştept şi chiar ridicol. Se vede că P. Pancovschii a creat acest rol, conducându-se de indicaţiile regizorului. Simplificarea conflictului nu putea să nu ducă la unilateralizarea personajelor.

Este adevărat că interpretarea regizorală, după care a fost realizat spectacolul, se află în limitele corectitudinii. Ea însă nu poate fi considerată optimă.

O altă lucrare a regizorului A. Băleanu din stagiunea 1975 - 1976 este spectacolul „Solo pentru orologiu” după piesa scriitorului cehoslovac Osvad Zahradnic. Tinzând spre realizarea unei montări care ar dezvălui mesajul profund uman al textului, A. Băleanu a căutat să evite artificiile regizorale gratuite, dovedind o preocupare vădită pentru studiul caracterelor. Jocul actorilor este, în genere, subtil nuanţat şi corespunde acelei atmosfere complexe de îmbinare a realului cu irealul, cu visul, cu amintirile, ceea ce pare a fi o oprire, un scurt popas între existenţă şi inexistenţă.

Frantişec Abel (A. Plaţânda), bătrânul înţelept, care ştie că omul trebuie, să aibă idealuri înălţătoare, să viseze, să dorească a urca cât mai sus, de unde să poată privi în trecut, Rainer, (Ch. Ştirbul şi E. Ureche), bătrânul ceasornicar obsedat de dorinţa de a face oamenilor bine, fie şi cu riscul propriei sale veţi, Doamna Conti (E. Cazimirova şi C. Târţău) bătrână visătoare ce şi-a ţesut fericirea din amintiri închipuite, galantul şi delicatul Hmelic (V. Cocoţ), inspectorul Mici, pentru care sensul vieţii e în munca-i obişnuită – toate aceste personaje sunt adevărate creaţii actoriceşti.

Spre deosebire de bătrânii cufundaţi în lumea nostalgică a visurilor şi amintirilor, tinerii îndrăgostiţi (D. Barcaru şi V. Voinicescu-Soţchi) preocupaţi de înjghebarea viitorului lor cuib, sunt dominaţi de un practicism egoist.

Personajele sunt însă interpretate în altă cheie, oarecum stridentă, pe alocuri chiar ostentativ şocantă (aceasta se referă, mai ales, la maniera de joc a lui V. Voinicescu), ceea ce introduce o anumită disonanţă în atmosfera generală de profundă meditaţie asupra condiţiei umane.

La crearea atmosferei răscolitoare de lirism nostalgic, îmbinat cu un robust optimism şi o puternică dragoste de viaţă, a contribuit şi decorul semnat de L. Cauşanschi.

„Solo pentru orologiu" este, fără doar şi poate, o reuşită a regizorului, a echipei de interpreţi, a teatrului în ginere. Explorând în adâncime semnificaţiile textului, spectacolul, plin de o copleşitoare căldură omenească, constituie o impresionantă pledoarie pentru curățenia şi nobleţea sufletească a omului.

În cadrul preocupărilor Teatrului „A. S. Puşkin" se înscrie şi spectacolul „Anecdote provinciale", montat de I. Stihi. Deşi în program înscenarea e definită ca „reprezentaţie tragicomică în două acte", se pare că regizorul şi interpreţii au pornit de la premisa că „Anecdotele... – sunt, în primul rând, comedii".

În prima piesă – „O întâmplare cu un zeţar", care are multe momente comune cu „Revizorul" lui Gogol şi cu unele povestiri ale lui Cehov („Cameleonul", „Moartea cinovnicului"), M. Curagău, folosind culori dense, plăsmuieşte un personaj de nesecat cromism. Eroul său (Caloşin), arogant şi incult, impertinent şi fricos, este ridiculizat fără nicio rezervă. Actorul recurge la o nesfârşită serie de trucuri şi gaguri ce curg ca din cornul abundenţei. Prin acest rol M. Curagău şi-a dovedit încă odată bogatele sale resurse comice.

Există, bineînţeles, şi alte modalităţi de interpretare a acestui personaj care ar putea fi aprofundat, dezvăluindu-i-se laturile dramatice sau chiar tragice. Dar el se pretează bine şi la citirea propusă de I. Stihi şi M. Curagău. Un joc vioi, colorat au prestat L. Pintea (Victoria), V. Cobasnean (Zeţarul) şi alţi interpreţi. În genere, realizarea scenică a primei dintre cele două piese este un vădit succes atât al regizorului, cât şi al interpreților şi, în primul rând, al lui M. Curagău.

Cu părere de rău, nu putem spune acelaşi lucru şi despre cea de a doua anecdotă – „Douăzeci de minute cu un sfânt", interpretată în fond în aceeaşi cheie. Dar ea diferă mult de prima comedie şi ca factură, şi ca problematică. În prima piesă răul, înfățişat prin Caloşin, este vizibil; se cere doar ca el să fie demonstrat, satirizat şi condamnat. Cea de a doua piesă are însă câteva substraturi.

Anciughin şi Ugarov sunt nişte oameni amorali, lipsiţi de simţul demnităţii. P. Baracci şi V. Madan îi prezintă pe aceşti „eroi” în toată goliciunea lor sufletească. Spectatorii sunt întru totul de acord cu violonistul Bazilschi (G. Hasso), și cu alți oameni cumsecade, care îi condamnă din punct de vedere moral pe cei doi beţivani, distanțându-se de ei. Dar la A. Vampilov această cumsecădenie e relativă şi, în fond, aparentă. În realitate şi distinsul violonist, şi tânărul inginer, sunt şi ei secătuiţi sufletește, nişte filistini egoişti, incapabili de a săvârşi (şi chiar de a înţelege) fapte mari, frumoase, dezinteresate. Asta o dovedeşte cu prisosință modul în care îl judecă ei pe Homutov şi gestul de largă mărinimie al acestuia.

Anume în demascarea filistinismului „respectuos”, cu aparenţă cuviincioasă rezidă sensul major al acestei opere vampiloviste, cu adânci semnificații etice, cetăţeneşti. Dar aceste sensuri mai profunde n-au fost dezvăluite din plin. Şi aceasta se datoreşte atât interpretării regizorale, cât şi celei actoriceşti, mai ales modului în care este întruchipat personajul-cheie Homutov. Vasile Buzatu apare prea „sfânt” – blajin, senin, cu o aureolă de mucenic pasiv, fără a scoate la lumina zilei notele de profund tragism, de amar pe care le conţine textul.

În decursul stagiunii 1975-1976 Teatrul „A.S. Puşkin” a montat două opere din dramaturgia sovietică moldovenească – comedia muzicală „Dragostea nu-i sfetnic rău” de A. Marinat şi piesa „Preşedintele” de D. Matcovschi. Faptul merită a fi menţionat, mai ales că teatrul nostru academic a fost singurul în republică care a montat şi a jucat în această stagiune noi lucrări dramatice ale scriitorilor din Moldova.

Piesa lui Alexei Marinat tratează o temă şi un subiect cunoscut: părinții vor să-şi vadă odrasla ajunsă la culmile carierei, de care au râvnit-o ei cândva – tată-l ea îi doreşte lauri de savant, mama vrea cu tot dinadinsul ca fiică-sa să devină artista de cinema – fără a se gândi însă că fata poate avea şi ea planurile sale. În timp ce părinţii nu se pot înţelege ce carieră va îmbrăţişa tânăra Smărăndița, iată că apare un băietan venit de la ţară, iar odată cu el vine şi dragostea. Pentru a obţine consimțământul părinților îndrăgostiţii recurg la șiretlicuri pe care numai iubirea e în stare să le născocească. Până la urmă birui dragostea, curată, mare şi frumoasă.

Piesa, care conține o serie de scene bine plăsmuite, cu replici inteligente, cu vorbe de duh şi calambururi, a fost îmbogăţită cu versuri pline de umor, scrise de P. Cărare, cu muzică amator G. Cazadov şi dansuri (maestru de balet A. Bihman) transformându-se într-un vodevil spumos, dinamic atractiv.

Succesul se datorează într-o mare măsură regizorului Valeriu Cupcea, care a organizat aceste componente, realizând împreună cu actorii un spectacol plin de veselie, voie bună şi optimism, nelipsit, bineînţeles, şi de anumite învăţăminte.

La succesul spectacolului au contribuit Serghei Finiti și Dina Cocea au un joc de factură comică cu un pronunțat fior liric.

Rolul tatălui este jucat cu vervă de Victor Ciutac şi Vladimir Cocoţ. Totuşi V. Cocoţ pare mai indicat pentru acest rol, fiind mai dotat din punct de vedere muzical. Acelaşi lucru se poate spune şi despre Ludmila Soţcaia şi Valentina Ghiţac, care înfățișează chipul viu colorat al Mamei; din punct de vedere muzical, V. Ghiţac are însă anumite avantaje. Constanţa Târţău își prezintă personajul (tanti Cecilia) în culori dense, până la grotesc. Uneori însă jocul ei apare excesiv îngroșat.

Contrar unor păreri că un teatru respectabil, n-ar trebui să joace vodeviluri, credem că acest spectacol este bine-venit în repertoriul colectivului. Istoria atestă cu prisosinţă că şi cele mai mari şi mai serioase teatre au montat şi comedii uşoare, vodeviluri. Şi aici e vorba nu atât de succesul de sală al reprezentanților de acest gen, cât mai ales de faptul că ele constituie un bogat material de studiu şi exerciţiu pentru actori şi regizori.

O realizare scenică interesantă, discutată pe larg în presă, este spectacolul „Preşedintele”. Dumitru Matcovschi evocă în această lucrare dramatică evenimente și imagini din primii ani de statornicire a colhozurilor în satele moldoveneşti din dreapta Nistrului, lupta comuniştilor pentru afirmarea principiilor socialiste în traiul ţărănimii.

Spectacolul montat de regizorul Veniamin Apostol în colaborare cu scenograful Lazar Cauşanschi se impune prin scene şi personaje impresionante, transpuse parcă direct din tumultul vieții satului de acum două decenii, când se plămădea viaţa nouă a plugarilor, vremuri devenite azi legendare.

Eroul central al spectacolului – Preşedintele, comunistul ce serveşte pentru binele oamenilor, – nu apare în scenă, el fiind prezentat prin faptele sale, prin viaţa nouă a satului care o simbolizează. Deşi dificil, procedeul de a contura imaginea eroului prin urmele ce le lasă el în viaţa şi în inimile altor oameni, oferă totuşi bogate posibilităţi de a înfăţişa realitatea cu problematica ei, cu oamenii ce se cunosc odată cu primenirea temeiurilor viţii.

În partea întâia a spectacolului apare în prim-plan conflictul dintre preşedinte şi Ilarion, vechi brigadier care e nemulţumit de noul conducător

al colhozului. De fapt, nici nu e vorba de un conflict în accepția obișnuită a cuvântului, ci mai mult de opoziţia lui Ilarion faţă de preşedinte.

Victor Ciutac (Ilarion) prezintă un personaj bine conturat în liniile sale de conduită şi individualizat în felul lui de a gândi, a vorbi, în gesturi, mimică, contopindu-se cu eroul său într-atât că uiţi de existenţa actorului Ciutac – pe scenă este, trăieşte Ilarion şi se pare că el nici nu poate fi altfel decât aşa cum e înfăţişat. Este o adevărată transfigurare a actorului, o reuşită a spectacolului în genere.

Ilarion – Ciutac, om energic şi ambiţios nu se poate împăca cu gândul că el, brigadier cunoscut, om de frunte în sat este nevoit să asculte de un tânăr venit din altă parte, Ilarion vede în persoana preşedintelui un rival şi de aceea caută să-l discrediteze în ochii sătenilor, pe care încearcă să-i facă lăturași, promițându-le sarea şi marea.

Dacă preşedintele îşi vede menirea în faptul de a sluji oamenilor şi, la nevoie, chiar de a se jertfi pentru ei, ajutându-le să înainteze pe calea anevoioasă a făuririi unei vieţi noi, Ilarion se vrea preşedinte pentru a se înălţa pe sine. Şi dacă imaginea eroului pozitiv apare oarecum în plan ideal, fiind mai mult enunţată, nu însă şi demonstrată „pe viu”, prin fapte, gânduri şi atitudini concrete, spectacolul dezvăluie în schimb destul de reliefat goliciunea morală a antipolului său – Ilarion. Pozitivul este afirmat prin negarea contrariului.

Partea a doua a reprezentaţiei constă de fapt dintr-o serie de scene şi tablouri nelegate organic şi însăilate doar pe firul unităţii de loc şi prin prezenţa în ele a lui Ion, frate bun cu Ilarion, care însă are cu totul alte principii etice. Personajul acesta, ce domină actul doi, este interpretat cu multă căldură de Arcadie Plaţânda, actorul trecând cu uşurinţă de la meditaţia filosofică la gluma caustică, de la surâsul blajin la vorbe tăioase şi priviri scăpărătoare.

Caracterizarea aprofundată a lui Ion, precum şi atitudinea grijulie, aproape părintească a acestuia faţă de tânărul conducător al colhozului au şi o menire funcţională, contribuind în ultimă instanţă la profilarea mai reliefată a configuraţiei etice a preşedintelui.

Prezentarea atât de amănunţită a celor doi fraţi şi a atitudinii lor diferite faţă de președinte, de partea căruia sunt sătenii cinstiţi, îi comunică conflictului din spectacol o vădită semnificaţie socială.

La dezvăluirea temei principale contribuie şi alte personaje, Solomia, nevasta lui Ilarion, a cunoscut din plin amarul unei iubiri nefericite şi chinul

unei căsnicii, fără noroc. Dar atât Diana Barcaru, cât şi Viorica Chircă, care a profilat mai viu acest chip, n-au reuşit să sesizeze în toată plinătatea ei drama acestei femei, roabă a dragostei sale.

La evidenţierea imaginii spirituale a preşedintelui ar fi putut contribui şi un alt personaj – Mama. Însă factura dramatică a acestui rol este atât de inconsistentă, încât şi o asemenea actriţă înzestrată cum e Domnica Darienco nu i-a putut da ponderea cuvenită.

N-a fost dezvăluită şi realizată în măsură suficientă nici semnificaţia metaforică a „Omului în alb”.

Prezentând o întreagă galerie de chipuri, scene şi tablouri din viaţa satului moldovenesc, spectacolul impresionează prin naturalețe şi firesc, prin transpunerea autentică a realităţii în scenă. Reprezentaţia abundă în scene măiestrit lucrate, cu chipuri vii, pitoreşti, surprinse din viaţă (de exemplu, scenele cu muzicanții, cu Duță, unele scene cu Ion şi Mama ș.a.).

Însă aceste personaje, scene, tablouri nu sunt bine legate într-un tot întreg, convergența lor spre acelaşi focar – ideea şi tema principală – uneori este greu de observat. Din această cauză şi finalul neaşteptat, dar care nu e un happy-end ce aranjează toate componentele într-un tot unitar, dezvăluind legătura dintre ele, ci apare nepregătit, nefiresc. Într-adevăr, spectacolul se încheie cu sfârşitul subit al preşedintelui, care „a murit de inimă”. Se poate presupune că o asemenea stingere din viaţă ar fi rezultatul unor mari frământări sufleteşti. Dar din spectacol nu aflăm mai nimic despre viaţa spirituală a eroului. Noi nu ştim ce simţea, ce-l bucura, ce-l neliniştea şi îl chinuia, nu ştim nimic despre tensiunea trăirilor, gândurilor şi sentimentelor sale.

În lumina acestui final devine contradictorie şi imaginea lui Ilarion. Pe parcursul spectacolului el apare atât de pornit împotriva preşedintelui, încât se pare că doreşte cu tot dinadinsul pierirea acestuia. Când însă preşedintele a murit, Ilarion păşeşte alături de mamă în cortegiu funerar. S-a produs o schimbare bruscă în sufletul lui Ion? Spectatorul nu vede când şi cum s-a produs această schimbare. Ori poate Ilarion e atât de perfid, încât ne demonstrează culmea prefăcătoriei? Dar asta nu se prea leagă cu tendinţele generale de dezvoltare a acestui personaj. S-ar cere deci anumite precizări şi din partea autorului, şi din partea regizorului şi, eventual, a actorului.

„Preşedintele” marchează debutul scenic al lui Dumitru Matcovschi. Realizările spectacolului care impresionează prin viziunea plastică proaspătă asupra vieţii noi a satului şi oamenilor lui, ne fac să credem că din

colaborarea acestui autor cu teatrele noastre vor rezulta noi întâlniri cu eroi scenici, întrupaţi la un înalt nivel artistic.

Spectacolul „Preşedintele” este o valoroasă realizare regizorală a lui Veniamin Apostol, care deşi nu a putut depăşi deficienţele textului, a intuit tonul potrivit materialului dramatic, realizând o reprezentaţie de un pronunţat caracter popular, plină de patos cetățenesc.

Stagiunea 1975-1976 s-a încheiat cu încă o premieră, cu reprezentaţia pentru micuţi „Piciul şi Carlson care trăieşte pe acoperiş” după Astrid Lindgren, realizată de Vitalie Rusu, care şi-a făcut astfel debutul şi în arta regizorală.

Împreună cu scenograful Anatolii Şubin, autorul unui decor în stil natural în care predomină construcţiile din lemn cu un vădit caracter funcţional, regizorul a realizat un spectacol plin de fantezie, vesel, cuceritor, cu trucuri ingenioase şi multă atmosferă de basm, de vis, dar şi de real. De altfel natural realul apare nu numai în decor, el se citeşte şi în interpretarea personajelor. Chiar şi Carlson (în rol M. Curagău) nu este o simplă plăsmuire a fanteziei unui copil, care visa la un prieten ce i-ar îndulci zilele de singurătate şi înstrăinare în lumea celor vârstnici, ci un personaj „natural”. El face cunoştinţă cu toţi ai casei şi apare mai degrabă ca un ştrengar de treabă, ce-i drept, cam lăudăros, dar prieten bun şi, fără îndoială, simpatic.

Judecând după felul în care reacţiona sala, probabil nu era dintre micii spectatori niciunul care să nu-şi fi dorit un asemenea tovarăş.

Serghei Finiti a întrupat un pici curat, sincer, visător, jucând cu naturalețe și dezinvoltură.

În genere, spectacolul poartă pecetea vioiciunii şi spontaneităţii nestânjenite, trăsături atât de caracteristice jocurilor copilăreşti. Şi micul spectator acceptă această joacă, participând la ea cu sufletul la gură. „Piciul şi Carlson” este un reuşit debut regizoral al lui Vitalie Rusu și o frumoasă realizare a echipei de interpreți.

După cum s-a văzut, premierele teatrului „A.S. Puşkin” din stagiunea 1975-1976 au fost destul de variate ca tematică, ca mod şi ca nivel de realizare. Nu poate fi totuşi trecut cu vederea faptul că printre premierele sezonului n-a fost nicio operă clasică. Unica piesă, prevăzută a fi montată către jubileul lui A. N. Ostrovski n-a văzu nici ea lumina scenei. Şi întrucât o serie de titluri au fost scoase din repertoriul activ („Revizorul” de Gogol, „Egor Bulîciov” de Gorki ş.a.) teatrul s-a pomenit cu prea puține lucrări clasice în repertoriu.

O altă constatare este că deşi stagiunea a fost bogată în premiere, debuturi şi evoluări, ea n-a adus totuşi mari evenimente scenice, evenimente-jalon pentru istoria colectivului, majoritatea rolurilor, realizărilor regizorale şi scenografice nedepăşind limitele unui bun profesionalism.

Câțiva ani în urmă într-o publicație centrală se spunea că teatrul „A.S. Puşkin" este, în primul rând, un teatru al actorului. Într-adevăr, trupa primei scene moldoveneşti include o întreagă pleiadă de actori de nivel superior, care fac cinste artei teatrale moldovenești.

Dar afirmația aceasta conţinea, se pare, şi un echivoc. Ea putea fi şi o formă eufemistică de a spune că trupa depăşeşte nivelul regiei teatrului nu sunt la nivelul colectivului de actori. De bună samă, pe atunci Veniamin Apostol şi Andrei Băleanu erau încă la începutul carierei lor regizorale, iar Valeriu Cupcea şi el tânăr, nu putea, bineînțeles, face singur faţă tuturor cerinţelor teatrului.

Anii care au trecut au adus cu sine maturizarea lui V. Apostol ca revizor, o serie de lucrări interesante a realizat şi A. Băleanu, în arta montării spectacolelor au evoluat I. Stihi şi V. Rusu.

Şi dacă stagiunea 1975-1976 n-a fost bogată în evenimente mari, de anvergură, ea ne dă totuşi posibilitatea de a privi cu optimism spre viitor, căci se înscrie în cadrul unei perioade de acumulare a forţelor, care, credem, va fi urmată de o nouă perioadă de ascensiune, de avânt, de înflorire a acestui merituos colectiv teatral.

ÎN TEATRU VARA SE NUMĂRĂ BOBOCII...

(NOTE DESPRE ANUL TEATRAL1980-1981)

Odată cu încheierea stagiunii de iarnă teatrele pleacă în turnee de vară, iar mai apoi în vacanţă. Montări noi, de obicei, nu se mai fac, repetiţiile se ţin doar sporadic pentru a „curăţi" pe ici pe colo anumite scene, sau pentru a introduce vreun interpret nou în rol. Căci în turneu se joacă, de regulă, un repertoriu de succes, alcătuit din spectacole de rezistenţă bine ştiute, cu roluri bine cunoscute, pe care actorii demult le-au potrivit pe măsura individualităţii fiecăruia dintre ei.

De aceea în turneu munca alternează adesea cu excursii prin locurile noi, cu pauze de pescuit sau de plajă, cu diferite escapade, de obicei vesele şi interesante. Vechile intrigi şi zâzanii se potolesc, fiind adesea, cel puţin pentru o vreme date uitării.

Turneele deschid noi orizonturi de activitate pentru bibliofilii din teatre. În fiece oraş ori sat nou printre primele sunt vizitate magazinele de cărţi. În genere se citeşte şi se discută mult despre cele citite, despre viaţă, despre teatru, despre diferite spectacole, regizori, actori, dramaturgi. Schimbul de păreri e mai domol, dar poate dura zile în şir, fiind uneori deosebit de interesant şi bogat în gânduri şi observaţii originale.

Aceste discuţii sunt alimentate şi stimulate de impresiile de pe urma contactelor nemijlocite cu viaţa, privită „de la rădăcini", a întâlnirilor cu oameni văzuţi în cele mai variate ipostaze, de pe urma convorbirilor cu spectatorii, când se fac auzite păreri şi sugestii uneori surprinzător de proaspete.

Astfel că sezonul turneelor de vară doar la prima vedere apare la o vreme de totală relaxare, de moleșeală sau chiar somnolenţă. În realitate anume acum în sânul colectivelor teatrale se fac totalizări, se analizează minuţios evenimentele stagiunii trecute, se formează şi formulează fie chiar şi neînscrise în procesele-verbale oficiale, păreri şi proiecte pentru viitor. Regizorii caută noi piese şi autori, îşi fac schiţe de plan pentru stagiunea viitoare, plăsmuiesc iniţiative repertoriale, promiţătoare, proiecte de montări îndrăzneţe...

Actorii se străduiesc să afle planurile şi proiectele regizorilor şi, totodată, să le sugereze anumite idei. Regizorii caută şi ei să facă anumite sondaje – să afle în prealabil părerea unor actori pe care se pot bizui, a directorilor, a forurilor superioare cu privire la anumite planuri şi iniţiative.

Anume acum, vara, după ce sunt numărați și apreciați la justa lor valoare bobocii crescuți în stagiunea trecută, se zămislește și se conturează treptat configurația stagiunii viitoare, se proiectează traseele de viitor atât ale colectivelor, cât și ale fiecărui artist și regizor.

Așadar în teatru vara se numără bobocii...

În cele ce urmează, vom încerca să facem o succintă trecere în revistă a momentelor caracteristice ale anului teatral încheiat. Și aceasta nu din simpla plăcere de a enumera și categorisi evenimentele vieții teatrale. Se știe că în teatru evenimentele stagiunii ce se încheie prefigurează în mare parte profilul stagiunilor ce urmează. Într-adevăr, fizionomia artistică a unui colectiv scenic nu poate fi evidențiată fără analiza creației sale, iar fără aceasta nu poate fi văzut nici direcția lui de orientare, nu pot fi făcute traseele lui pentru viitor.

Pentru a ne face o părere cât de cât întemeiată despre stagiunea teatrală 1960-1961, trebuie să vedem mai întâi ce s-a jucat și cum s-a jucat, cât de bogată a fost ea în evenimente artistice.

Mai întâi câteva considerente de ordin general. Majoritatea absolută dintre cele peste 70 de piese din repertoriul activ al celor cinci teatre dramatice din republică sunt consacrate unor teme inspirate din realitatea contemporană. Aceasta este o grăitoare mărturie a faptului că teatrele noastre tind să joace un rol cât mai activ în dezbaterea și rezolvarea problemelor actuale, de a răspunde la întrebările care-l frământă pe omul zilelor noastre, fiindu-i sprijin și îndrumător în viață.

A trăi laolaltă cu poporul, a cunoaște aceleași griji și bucurii, aceleași frământări și idealuri – acesta este principiul suprem al teatrului din orice epocă, aceasta este și o nobilă tradiție a artei scenice sovietice, ce datează din primele zile de existență a teatrului sovietic. Și e îmbucurător faptul că teatrele din RSSM sunt atașate acestei tradiții.

În anul teatral încheiat, viața spirituală a societății sovietice a fost puternic influențată de Congresul XXVI al PCUS. Teatrele din toată țara au consacrat acestui for suprem al partidului noi opere scenice. Colectivele dramatice din Moldova au marcat acest eveniment prin montarea unei serii de spectacole, printre care un loc de frunte îl dețin lucrările cu teme istorico-revoluționare. Astfel la Teatrul Academic „A.S. Pușkin”, după drama lui I. Podoleanu „Pe-o gură de rai”, a fost montată piesa lui D. Matcovschi „Pomul vieții”, consacrată satului moldovenesc din zilele noastre; la Teatrul dramatic rus „A.P. Cehov” înscenării „Donului liniștit” de M. Șolohov i-au

urmat dramele „Eşalonul” de M. Roşcin şi „Sub cerul acela” de A. Busuioc; Teatrul „V. Alecsandri” din Bălţi a montat comedia eroică „Moara fericirii” de V. Merejco; la teatrul din Tiraspol a văzut lumina rampei piesa lui V. Smirnov „Răpciune, lună neliniştită”, iar „Luceafărul” a pregătit o redacţie scenică nouă a spectacolului „Tragedia optimistă” de Vs. Vişnevski. După cum se ştie, la trecerea în revistă a celor mai bune spectacole consacrate Congresului XXVI, organizată în aprilie 1981 la Moscova, a participat şi Teatrul academic cu „Tata” de D. Matcovschi, în viziunea scenică a regizorilor lui V. Apostol şi I. Bordeianu.

O altă trăsătură caracteristică a stagiunii trecute este atenţia sporită a teatrelor noastre pentru dramaturgia moldovenească, atât clasică, cât şi contemporană. Astfel că (lucru nemaivăzut până acum) toate cele cinci teatre dramatice din republică au jucat piese moldoveneşti. Mai mult decât atât, la Teatrul academic piesa moldovenească (II titluri) prevalează în repertoriu. Lucrările dramatice ale lui V. Alecsandri sunt jucate în patru teatre, Teatrul academic şi Teatrul de păpuşi „Licurici” au spectacole după operele lui I. Creangă; anul acesta spectatorii au putut face cunoştinţă şi cu bucăţi din dramaturgia lui C. Stamati-Ciurea, datorită lui Vitalie Rusu,care a montat pe scena Teatrului „A. S. Puşkin” spectacolul „Actori de provincie”.

În opera de valorificare a dramaturgiei moldoveneşti se manifesta aceeași trăsătură caracteristică – teatrele au o vădită predilecţie pentru piesa contemporană. Cinci dintre cele opt piese moldoveneşti, montate în cursul anului teatral încheiat, sunt semnate de autori contemporani: A. Busuioc, D. Matcovschi, A. Marinat, A. Burac şi I. Filip (ultimii doi şi-au făcut debuturile scenice).

În decursul stagiunii, publicului i-au fost prezentate peste 20 de premiere. Au fost, bineînţeles, și roluri interesante, lucrări regizorale şi scenografice remarcabile, despre care a vorbit critica teatrală, atât la diferite reuniuni, cât şi în presă.

Sezonul a fost lipsit de eşecuri serioase, decurgând la un nivel care, în de obşte, nu e mai prejos decât cel al stagiunilor din ultimii ani.

Şi totuşi, dacă vom analiza mai atent stagiunea teatrală trecută, vom vedea că lucrurile nu stau chiar aşa de bine cum par la prima vedere.

Da, e adevărat, au fost numeroase premiere, au fost lucrări regizorale şi scenografice mai mult sau mai puţin interesante. Dar câte dintre ele au atins nivelul unor autentice evenimente artistice? Care sunt acele spectacole sau evoluări actoriceşti ce au constituit un evident pas înainte în dezvoltarea

artei noastre scenice intrând în fondul ei de aur, devenind cunoscute şi dincolo de hotarele republicii? Ori poate că au fost experimentări interesante, promiţătoare, deschizătoare de căi noi în dramaturgie, în arta actorului, în regie sau scenografie? Până în prezent nici critica teatrală locală şi nici teatrologii, invitaţi din alte republici pentru a viziona şi recenza spectacolele teatrelor noastre, n-au semnalat aşa ceva.

Nu va fi nicidecum o revelaţie constatarea că la capitolul „evenimente artistice" stagiunea teatrală trecută a fost prea puţin rodnică. Or, e lucru ştiut, în artă aprecierile generalizatoare se fac după momentele de vârf, după realizările de gradul cel mai înalt, sau începuturile înnoitoare. Şi întrucât asemenea momente de grad superior, asemenea evenimente deschizătoare de căi n-au prea fost, putem deduce că nivelul artistic general al anului teatral trecut n-a fost cine ştie ce ridicat, elevat.

Ce-i drept, nici eşecuri serioase n-au fost. Majoritatea spectacolelor au fost prezentate la un nivel mai mult sau mai puţin profesionist, bucurându-se, de obicei, de primirea binevoitoare a publicului. Dar e suficientă oare constatarea aceasta pentru a deduce că situaţia e satisfăcătoare? Bineînţeles că nu.

Oricine ştie că dacă activitatea unui teatru este lipsită ani la rând de realizări şi căutări noi, interesante, menținându-se la un nivel ce oscilează în jurul unei anumite „medii admisibile", el riscă să se transforme treptat într-un colectiv de meşteşugari, arta fiind aici substituită prin mediocritatea meseriei. Baterea pasului pe loc, repetarea lucrurilor deja ştiute sunt categoric contraindicate procesului de creaţie artistică.

Poate că n-ar trebui spuse aici toate aceste lucruri neplăcute, şi în genere cunoscute, dar vorba e că stagiunea ce s-a încheiat nu-i unica în felul său, ea nu constituie o excepţie, ci se aseamănă în multe privinţe cu o serie de altele din ultimii ani, care de asemenea n-au fost prea bogate în evenimente artistice de amploare.

Stagiunea trecută a marcat începutul unui deceniu nou. E firească deci tentaţia de a compara măcar fugitiv viaţa teatrală din Moldova de la începutul anilor 1980 cu cea de la începutul anilor 1970 pentru a ne da seama – ce a însemnat acest răstimp pentru dezvoltarea artei noastre scenice şi, prin urmare, care sunt sarcinile şi perspectivele deceniului nou, ce s-a început.

O privire generală asupra repertoriului de acum zece ani vădeşte că începutul deceniului opt era pentru teatrele moldoveneşti în de obşte foarte promiţător.

Astfel, la Teatrul „A.S. Puşkin” printre spectacolele proaspăt montate erau; „Iaşii în carnaval” de V. Alecsandri, reprezentaţie viu colorată cu joc plin de vervă, expresiv (regizor V. Cupcea); „Egor Bulîciov şi alţii” de M. Gorki cu eminentul actor Eugeniu Ureche în rolul titular, devenit antologic (regizor V. Cupcea); „Revizorul” de N. Gogol cu Vitali Rusu în rolul lui Hlestakov şi Eugeniu Ureche în cel al primarului, spectacol ce s-a bucurat de o înaltă apreciere pe scară unională (regizori A. Băleanu şi V. Cupcea); „Dincolo de uşa verde” de R. Ibraghimbecov (regizor V. Apostol), în care se miza pe subtext, atmosferă, pe jocul psihologic interiorizat. Au urmat apoi „Păsările tinereţii noastre” de I. Druţă şi regizor V. Cupcea) cu Domnica Darienco în rolul de anvergură al Ruţei. Repertoriul activ al teatrului includea de asemenea drama „O noapte cu priveghetori” de V. Ejov, spectacol plin de poezie şi căldură sufletească (regizor V. Apostol), „Romeo şi Julieta” de W. Shakespeare, reprezentaţie care deşi în genere n-a fost reuşită, era totuşi deosebit de interesant prin căutările originale şi promiţătoare ale regizorului A. Băleanu (în teatru eşecul adesea prevesteşte succesul), un spectacol de rezistenţă s-a dovedit a fi şi comedia „Mai ia o tabletă” de A. Makaionok, montată cu mult haz şi inspiraţie de V. Apostol. În decursul primilor trei ani de la începutul deceniului opt, teatrul a montat cinci piese ale autorilor moldoveni contemporani. Colectivul avea trei regizori activi; alături de garda veche şi actorii din Generaţia de mijloc, se afirma tot mai pregnant tineretul – V. Ciutac, D. Cocea, M. Ureche, V. Rusu, V. Chircă, M. Curagău, N. Darie, Iu. Negoiţă, A. Răzmeriţă ş.a.

Teatrul „A. S. Puşkin”, cel mai vechi din republică, se afla atunci într-o perioadă de vădită ascensiune, fapt confirmat cu pregnanţă de succesul răsunător al turneului de la Moscova, din 1973, în urma căruia colectivului i-a fost conferit titlul de teatru academic.

Mai târziu însă Valeriu Cupcea se îmbolnăvi grav şi o vreme anumită n-a montat aproape nimic, iar apoi s-a retras de la postul de prim-regizor. În locul lui este numit Veniamin Apostol.

Schimbarea conducerii artistice a unui colectiv scenic nu se reduce, de obicei, la o simplă permutare de cadre. Ea are repercusiuni serioase asupra activităţii întregului organism teatral, asupra orientării lui repertoriale, stilistice ş.a.m.d.

Şi e natural că V. Apostol a căutat să îndrume teatrul conform crezului său artistic. Astfel, dacă mai înainte pentru orientarea estetică a colectivului erau caracteristice spectacolele de factură clasică cu conflicte clare, des-

chise, puternice şi confruntări vădite, de obicei violente între personaje bine conturate, de o stare socială determinată, cu joc actoricesc expresiv, spectaculos, viu colorat, acum se observă tendinţa evidentă spre un teatru lirico-poetic, de atmosferă, adesea cu acţiune lentă, în care o pondere deosebită o au stările sufleteşti ale eroilor, ceea ce reclamă un joc actoricesc interiorizat. Un rol important are aici sugestia aluzia, simbolul adesea plurivoc, iar replica îşi pierde primatul de odinioară, servind de multe ori doar la sugerarea cifrată a subtextului psihologic.

Înaintând în această direcţie, V. Apostol după montarea dramei „Dincolo de uşa verde" pune în scenă comedia lui O. Ioseliani „Cât o fi să mai trăim" cu A. Plaţânda şi P. Potângă în rolurile principale (spectacolul s-a bucurat de o largă şi binemeritată apreciere), apoi tripticul „ O barcă în pădure" de N. Haitov. Una dintre cele trei piese într-un act din aceasta reprezentaţie este jucată şi azi cu succes.

Corespondenţe vădite cu această orientare estetică vedem şi în spectacolele lui A. Băleanu „Cerbii albaştri" după piesa lui A. Kolomieț, o romantică poveste de dragoste ridicată la semnificaţia miticului, şi „Solo pentru orologii" de O. Zahradnic, operă scenică plină de poezie elegiacă şi o covârșitoare căldură umană.

Și, bineînțeles, pe acest făgaş se înscriu cele patru piese ale lui D. Matcovschi montate la Teatrul Academic, trei dintre care – „Preşedintele", „Tata" şi „Pomul vieţii" au fost transpuse în scenă de V. Apostol, iar una – „Cântec de leagăn pentru bunici" – de Ilarion Stihi. După cum se ştie, aceste spectacole au fost bine primite de public şi apreciate în genere pozitiv de critica teatrală, mai ales dramele „Preşedintele" cu V. Ciutac şi A. Plaţânda în rolurile de prim-plan, şi „Tata" (interpretul rolului titular V. Ciutac a fost distins cu Premiul de Stat al RSSM), prezentat anul acesta şi la Moscova.

Au fost, se înţelege, şi spectacole montate în alte căi stilistice. E destul să numim „Azilul de noapte" de M. Gorki, realizat de A. Băleanu într-o viziune scenică profundă şi originală, mai ales în ce priveşte rolul bătrânului Luca, interpretat de A. Plaţânda, „Ciocârlia" de Jean Anouilh, (regizor A. Băleanu), reprezentaţie de factură clasică cu idei mari, profunde şi sentimente puternice, în care D. Cocea şi V. Ciutac au creat roluri de anvergură, „Actorii de provincie" după C. Stamati-Ciurea, în care V. Fusu a mizat mai ales pe interpretarea actoricească expresivă, cu o susţinută plastică corporală (în primul rând la Iu. Negoiţă), cu gestică sugestivă şi o voită teatralitate a mimicii.

Însuşi V. Apostol montează din când în când câte un spectacol, unde, mai ales când e vorba de comedii, predomină culorile vii liniile îngroşate, jocul interpreţilor fiind vădit exteriorizat. Astfel în 1978 el pune în scenă „Comedia cu omor” de I. Erchen „Toot, alţii şi maiorul”, în care domină grotescul cu vizibile nuanţe de absurd. În stagiunea trecută el montează comedia lui A. Marinat „Curajul bărbaţilor”. Spectacolul e lucrat în forme viguros reliefate, groteşti, cu joc volubil, în ritm alert de un comism exagerat, cu alură de burlesc (deşi pe alocuri, mai ales spre sfârșit, interpretarea violent satirică nu-şi află suport în text, care promițând la început să fie o satiră caustică şi curajoasă deviază treptat spre o comedie de moravuri din ce în ce mai uşurată, şi mai puţin dinamică).

Şi totuşi, lucru vădit, linia stilistică predominantă a Teatrului Academic din ultimii ani este determinată de spectacolele lirico-poetice cu joc psihologic interiorizat, în care un joc de seamă îl are atmosfera, starea sufletească a personajelor, subtextul, aluzia, sugestia.

Desigur, această tendinţă s-a manifestat şi până la V. Apostol, să ne amintim, de pildă, spectacolele „Tache, Yanke şi Kadâr” de V.I. Popa montat de V. Cupcea în 1960, sau de „Casa mare” de I. Druță pusă în scenă de V. Gherlac în 1962. Dar anume acum, în ultimii ani, datorită în primul rând lui V. Apostol ea devine deosebit de pregnantă.

Această nouă orientare a Teatrului Academic a trezit discuţii atât în sânul colectivului, cât şi în afara teatrului. Unii subliniază în primul rând tot ce are ea pozitiv, alţii, dimpotrivă, consideră că reorientarea teatrului pe noul făgaş aduce mai mult rău decât bine, că au dispărut spectacolele mari, cu conflicte sociale serioase, că nu se mai joacă dramaturgia clasică, că se resimte o anumită unilateralitate în creaţie, care devine şi ea monotonă, plină de clişee pretins semnificative, că chiar şi actorii cu care preferă să lucreze V. Apostol încep să se repete ş.a.m.d. De obicei, în această privinţă sunt expuse puncte de vedere diametral opuse. Adevărul însă, cum se întâmplă adesea, e undeva la mijloc.

Orientarea stilistică spre care tinde V. Apostol lărgeşte diapazonul interpretativ, îmbogăţeşte, diversifică paleta coloristică a trupei, contribuind la evidenţierea unor noi calităţi ale colectivului, a unor (faţete până acum puţin sau deloc cunoscute ale talentului actoricesc al unor, V. Ciutac, V. Chirca, A. Plaţânda, V. Rusu, A. Răzmeriță, A. Mândru şi a altor artişti, mai ales dintre cei tineri, care-s mai receptivi la cerințele estetice noi.

Această orientare promite pe viitor o posibilă apropiere de dramaturgia lui A. P. Cehov, X. Ibsen, A. Vampilov, M. Sebastian, Eugene O’Neill,

de teatrul poetico-filozofic modern. Prin urmare, această nouă direcţie în activitatea artistică a Teatrului Academic nu poate fi decât salutată şi susţinută.

De aici însă nu rezultă nicidecum că această nouă orientare trebuie să fie unica, că tot ceea ce a acumulat până acum colectivul ar trebui neglijat. Exclusivismul ar fi aici mai mult decât păgubitor.

Să nu uităm că la Teatrul Artistic din Moscova, chiar din primi ani de existenţă paralel cu operele lui Cehov şi Ibsen erau montate piesele pătrunse de suflu romantic-revoluţionar ale lui Gorki, dramele lui Hauptman, „Iulius Cezar" de W. Shakespeare, „Prea multă minte strică" de A. Griboedov, „Boris Godunov" de A. Puşkin, „Ţarul Fiodor Ioanovici" de A. Tolstoi ş.a.m.d.

E drept că nici V. Apostol nu consideră tonalitatea cehoviană drept unica în stare să asigure dezvoltarea Teatrului Academic, în ultimii ani fiind montate şi o serie de spectacole în alte chei stilistice.

Şi totuşi preocupat de promovarea preceptelor sale estetice, V. Apostol în calitatea sa de prim-regizor a neglijat întrucât-va alte laturi şi momente din activitatea teatrului. Astfel, treptat ne-am pomenit că aici nu se mai joacă clasica – „Revizorul", „Egor Bulîciov", „Slugă la doi stăpâni", „Soacra cu trei nurori", „Iaşii în carnaval", „Chiriţa la Iaşi" au fost pe rând eliminate din repertoriu, iar altele noi de talia lor, sau poate şi mai bune, n-au fost puse. E un fapt pur şi simplu alarmant pentru un teatru academic.

În ultimii ani a devenit evidentă creşterea gradului de responsabilitate civică a oamenilor de teatru sovietici, ceea ce se manifestă mai ales în tendinţa de a aborda cele mai arzătoare probleme ale vieţii sociale. Au apărut o serie întreagă de piese şi dramatizări ale diferitor opere literare, au fost create spectacole ce s-au remarcat prin suflu partinic şi curaj cetăţenesc în tratarea unor chestiuni dificile ale realităţii noastre.

Teatrul Academic a ales însă dintre aceste piese doar una – „Al 13-lea preşedinte" de A. Abdulin, care e departe de a fi cea mai reuşită şi reprezentativă. Or, piesele de tonalitate lirico-poetică, cu conflicte adesea diluate, vagi, nedesluşite şi stări psihologice oarecum confuze nu pot satisface în deplină măsură nevoia pe care o resimte orice teatru – de a răspunde prompt şi clar la cele mai arzătoare probleme ce-l frământă pe contemporanul nostru.

Am arătat că înaintarea pe linia teatrului lirico-poetic a evidenţiat noi faţete ale capacităţilor artistice ale unor actori. Nu putem totuşi trece cu vederea că şi aici latura pozitivă îşi are reversul ei negativ. S-a observat demult că V. Apostol preferă să lucreze cu un anumit grup, de altfel nu prea

numeros, de actori. A. Băleanu – la fel. Dar până la urmă unii dintre actorii de forţă ai teatrului s-au pomenit prea puţin distribuiţi în spectacole. E foarte puţin ocupat în repertoriul activ al teatrului A. Plaţânda; C. Constantinov în ultimii ani a avut doar un singur rol mare – Chiriţa, care acum nu se mai joacă; demult nu mai are roluri pe mărimea talantului său E. Cazimirova; D. Darienco după rolul Ruţei, pe care îl joacă de aproape zece ani nu mai are altceva serios. Prea rar îi poate vedea publicul în roluri pe T. Gruzin, P. Baracci, V. Cupcea Iu. Haso, M. Ureche, P. Potângă, N. Darie, V. Buzatu, G. Druc şi alţi actori înzestraţi. Mai mult decât atât, doi dintre cei trei actori ai teatrului – artişti ai poporului din Uniunea RSS, Eugeniu Ureche şi Chiril Ştirbu au fost pur şi simplu pensionaţi. O asemenea atitudine faţă de talante care constituie fala şi mândria artei scenice sovietice moldoveneşti este pur şi simplu inadmisibilă şi trebuie cât de curând corectată.

Criticii au semnalat de asemenea ca deosebit de îngrijorător faptul că unii actori, printre care şi V. Ciutac, fiind suprasolicitaţi, atât în teatru, cât şi la radio, televiziune, în cinematografie, încep să se repete. Spre deosebire de toate celelalte colective scenice din republică, Teatrul Academic dispune de o întreagă echipă de regizori. Pe lângă V. Apostol şi A. Băleanu aici montează spectacole I. Stihi, V. Cupcea, V. Rusu, I. Bordeianu, P. Baracci. Nu demult a venit în teatru şi Sandri-Ion Şcurea. Dar, cu părere de rău, aceste forţe nu sunt folosite raţional. Valeriu Cupcea de câţiva ani n-a mai realizat aici nicio montare, iar ultimul său spectacol „Amintiri” după Ion Creangă care se joacă acum într-o variantă „redusă” se prezintă sub limita admisibilă demonstrând în fond până unde ajunge lipsa de exigenţă artistică în Teatrul Academic. Trezeşte îngrijorări şi modul cum se manifestă în ultimii ani pe tărâmul spinos al regiei Ilarion Stihi. Paralel cu montarea, în genere reuşită, a piesei lui D. Matcovschi „Cântec de leagăn pentru bunici”, care a fost un spectacol plin de poezie, nu joc firesc, bine nuanţat cu o răscolitoare atmosferă de căldură omenească, el a suferit şi o serie de eşecuri serioase. E destul să ne amintim de spectacolul „Anecdote provinciale” după A. Vampilov, în care regizorul n-a reuşit să scoată la lumina zilei semnificaţiile adânci ale celor două minunate piese, reducând totul la un cromism superficial şi ieftin. A fost, în fond, ratată şi montarea bine-cunoscutei comedii a lui B. Shaw „Pigmalion”, a cărei variantă scenică nu se evidenţiază prin originalitatea sau profunzimea lecturii regizorale, fiind o reprezentaţie banală, plină de un comism exterior cu anumite nuanţe de melodramatism dulceag. Nu poartă pecetea unei autentice inspiraţii regizorale nici ultima sa lucrare, povestea lui Iulian Filip „Moara cu plăcinte”.

Conducerea teatrului, consiliul artistic ar trebui să studieze această chestiune şi să analizeze cauzele acestor nereuşite. Au fost aceste eşecuri întâmplătoare, ori poate, dimpotrivă, întâmplător a fost succesul cu „Cântecul de leagăn”? Poate nu i-au fost create condiţiile de lucru necesare? Ori poate că e de vină e lipsa unei atmosfere de susţinută exigenţă artistică, când tinerii regizori obţin fără prea mare greutate orice ar vrea ei, fără a se pregăti temeinic pentru viitoarea montare?

Necesitatea unei discuţii serioase în această privinţă o sugerează şi cazul lui Vitalie Rusu. După debutul cu „Piciul şi Carlson” de I. Lindgren, spectacol în care se vede bunul gust şi ingeniozitatea regizorului, el a transpus în scenă drama eroică „Zborul”, străduindu-se să evidenţieze cât mai deplin semnificaţiile etice majore printr-un joc expresiv şi sincer, cu o vizibilă nuanţă de patetică. Anul trecut V. Rusu a montat la Teatrul „V. Alecsandri” din Bălţi drama lui Ion Puiu „Odochia”, dovedind că simte şi ştie a face să vibreze poezia şi sensurile etico-filosofice aprofunda-te, spectacolul fiind o incontestabilă reuşită. Noua sa montare „Actori de provincie” după C. Stamati-Ciurea nu continuă însă evoluţia ascendentă a regizorului, reprezentaţia fiind doar o semireuşită, sau, altfel zis, un semieşec. Lucrarea prezintă interes prin scenele bine lucrate, spectaculoase, prin jocul actoricesc expresiv, de o mare plasticitate. Regizorul a ştiut să lucreze cu interpreţii, dovedind că mânuieşte mizanscena. Dar el n-a fost în stare să depășească slăbiciunile iremediabile ale textului. Pe când se plănuia includerea acestui titlu în repertoriu era vorba de un text dramatic nou, scris pe baza pieselor lui Stamati-Ciurea. Şi spectacolul chiar începe cu o parodie, de altfel destul de simpatică prin cromismul său bonom, prin bunul gust şi simţul măsurii de care au dat dovadă regizorul şi interpreţii. Dar mai apoi se trece cu tot dinadinsul la prezentarea a două dintre piesele scriitorului – „Cânofilul” şi „Bacilul amorului”, care însă, ca atare, nu mai rezistă exigenţelor de azi. Astfel intenţia de a prezenta opera scriitorului într-o viziune modernă, pe baza unui text nou, unic a fost în fond ratată.

E cazul totuşi să ne întrebăm – oare conducerea teatrului şi colegiul repertorial al Ministerului Culturii din republică nu şi-au dat seama că prin simpla reproducere scenică a celor două texte alese nu se putea realiza un spectacol cât de cât important?

Din păcate, au mai fost şi alte cazuri, când au fost luate în lucru texte imperfecte, nefinalizate, ceea ce a dat naştere unor spectacole slabe. Cel mai grăitor fapt este eşecul total pe care l-a înregistrat P. Baracci cu reprezentaţia „În numele vieţii” de P. Didâc. Aici deplina răspundere pentru nereuşită o

poartă teatrul şi, personal, autorul montării. Căci, în definitiv, după cum spunea V. I. Nemirovici-Dancenco, teatrul poate să facă o reprezentaţie chiar şi pe baza unei simple liste de bucate. Şi odată ce regizorul s-a apucat să realizeze un spectacol pe baza textului dat, el îşi asumă întreaga răspundere şi e dator să o facă la un nivel mai mult sau mai puţin acceptabil fără a compromite teatrul sau autorul textului.

E departe de a putea fi considerat un succes artistic al teatrului şi spectacolul „Pe-o gură de rai”după piesa lui I. Podoleanu. Reprezentaţia e oarecum confuză, fragmentară, eterogenă din punct de vedere stilistic.

Pentru colaborarea, în genere fructuoasă, a Teatrului Academic cu D. Matcovschi ultimul spectacol, “Pomul vieţii”, n-a fost un pas înainte. Aici se face văzută lipsa unor conflicte serioase, desluşite, înclinarea spre un melodramatism exterior, lacrimogen, structura oarecum dezlânată a textului dramatic.

Viaţa unui colectiv scenic este un proces complex, neuniform, multilateral. Mişcarea înainte este legată şi de anumite pierderi. Jertfele şi greutăţile sunt inerente oricărui proces artistic. Dar efectele negative de care este însoţit orice proces de primenire, pentru că trebuie să nu fie prea mari, căci altfel ele riscă să compromită însăşi esenţa înnoirii. Mai ales că multe dintre realizările noi încă nu se ridică la nivelul marilor succese de odinioară. Şi să nu fie uitat faptul că în artă renovarea înseamnă nu atât negarea tradiţiilor, cât continuarea şi dezvoltarea a tot ce este bun şi preţios în tradiţiile şi realizările din trecut.

Şi mai puţin rodnică a fost stagiunea trecută pentru teatrul „Luceafărul”, deşi aici, poate mai mult decât în orice alt colectiv scenic, se resimte nevoia unei serioase revitalizări înnoitoare. Teatrul a montat în cursul anului două spectacole – piesa „Cazul Malahov” de V. Agranovschii (regia A. Umprihin), o repovestire banală, la nivel gazetăresc, cvazidocumentar a unui fapt divers, care nu ajunge la calitatea de moment artistic, şi povestea pentru micuţi „Cine sapă groapa altuia”, semnată de scriitorul bielorus P. Makal şi pusă în scenă de regizorul G. Borovic de la Minsk. Deşi versiunea scenică a poveştii apare destul de simpatică cu scene pline de un haz sănătos, cu vădit iz folcloric, şi joc actoricesc destins, viu colorat, ea, lucru evident, nu poate nicidecum compensa deficitul acut de opere scenice noi, serioase, pe care teatrul îl resimte de mai mulţi ani.

În cursul stagiunii au fost de asemenea jucate destul de des: „Cinciracvela”, o altă poveste, de astă dată gruzină (autor G. Nahuțrișvili), montată anul trecut

de Ilie Todorov cu multă voie bună şi un adevărat avânt tineresc (amintindu-ne spectacolele „Luceafărului” de odinioară), cromismul – iscusită îmbinare de umor, ironie şi satiră – fiind deosebit de aluziv, cu o mare bogăţie de înţelesuri, ce se raporta la realitate; „Mezinul” de Gheorghe Urschi, montat în 1979 de însuşi autorul piesei cu regretatul D. Caraciobanu în rolul central, spectacol nelipsit de real suflu artistic, dar fragmentar, constatând dintr-o serie de schiţe şi crochiuri, mai mult sau mai puţin interesante, dar slab legate între ele, cu teme şi linii de subiect, care până la urmă nefiind aduse la un numitor comun, rămân în suspensie; „De ce îndrăgostiţii se uită la stele”, montat în tot în 1979 de regizorul invitat A. Burov după cunoscuta piesa „Fanteziile lui Fareatiev” de A. Socolova – reprezentaţie de atmosferă, plină de vis şi poezie şi o copleşitoare sinceritate omenească, în care E. Malcoci şi V. Izbeşciuc, V. Zaiciuc şi V. Constantin, E. Todoraşcu, N. Doni şi M. Doni şi-au putut demonstra noi valenţe ale personalităţii lor artistice.

În rest, repertoriul teatrului este alcătuit din spectacole vechi (adesea puţin pospăite şi răscroite pe măsura noilor interpreţi), rămase moştenire, dar şi vie amintire despre anii de răsunător succes din trecut.

E dureros când un teatru după numai două decenii de existenţă se alină cu amintirile...

Nu vom proceda aici la analiza amănunţită a cauzelor care au adus „Luceafărul” la criza deosebit de grea, ce durează ani la rând, şi pe care n-a trecut-o cu totul nici până în ziua de azi. Despre aceasta s-a vorbit şi la diferite reuniuni publice (de exemplu, la conferinţa „Teatrul şi contemporanitatea”din aprilie 1978 au vorbit M. I. Stroeva, doctor în studiul artelor, Moscova, N. N. Rojcovscaia, candidat în studiul artelor, Chişinău ş.a.), precum şi în presă (articolele lui Pavel Pelin,Valentina Stoica ş.a.).

Vom observa dar că pe lângă unele momente de ordin obiectiv (teatrologii consideră că în viaţa oricărui colectiv scenic la fiece 8-10-12 ani intervin momente de criză, când se cer înnoiri, reorientări, schimbări serioase), care impuneau mutaţii calitative în activitatea de creaţie a colectivului, menite să înlocuiască farmecul şi avântul tinereții, prospețimea manierei de joc, pe atunci absolut noi pentru spectacolul nostru – însuşiri care-s, cu părere de rău, trecătoare – printr-un autentic profesionalism şi profunzime, pe lângă toate acestea un rol poate şi mai mare, aproape hotărâtor l-au jucat în această privinţă momentele subiective.

Fără îndoială că dacă în perioada de criză „Luceafărul” i-ar fi avut pe cei trei regizori ai săi – I. Ungureanu, I. Şcurea, I. Todorov, care stăteau în fruntea colectivului la începutul deceniului trecut, el ar fi ieşit mult mai curând şi cu

mai puţine pierderi din aceste încercări; Şi nu momentul obiectiv e de vină că mai întâi a fost eliberat din postul de prim-regizor I. Ungureanu, apoi a fost mutat I. Todorov, pentru ca până la urmă să plece şi I. Şcurea, iar teatrul să rămână (lucru pur şi simplu ieşit din comun) vreme îndelungată în genere fără regizor. Dacă vom mai lua în seamă şi faptul că în această perioadă directorii de teatru se schimbau şi ei cu o viteză impresionantă, şi că mulţi dintre ei habar n-aveau de artă, de procesul creaţiei scenice, interesându-se doar de planul financiar şi disciplină, înţeleasă în modul cel mai primar, vom vedea că nu numai cauzele obiective, pe care le invocă de obicei lucrătorii direcţiei de arte a Ministerului Culturii, sunt de vină.

Şi iată că până la urmă „Luceafărul", care dacă la începutul deceniului trecut era unul dintre cele mai interesante teatre tinere din Țară (aceasta o vădeşte succesul repetatelor sale turnee la Moscova şi în alte centre culturale, dar şi aprecierile deosebit de înalte din presa unională), se află acum într-o stare atât de dificilă. Repertoriul teatrului e alcătuit în mare parte din montări vechi, odinioară bune, dar care cu vremea s-au lăbărţat, pierzându-şi adesea farmecul şi strălucirea iniţiale. Trupa, cu actori veterani de şcoală vahtagovistă sunt în minoritate, a fost completată cu absolvenţi ai Institutului „G. Musicescu", cu actori veniţi din teatrele „A.S. Puşkin" şi „V. Alecsandri", devenind extrem de eterogenă. Despre unitate de stil, de şcoală nici nu mai poate fi vorba. Ce-i drept, se pare că în ultimul timp colectivul începe să caute cu înfrigurare căi noi care i-ar permite să reînvie treptat. Perioada de convalescenţă, de revenire se întinde însă mult mai mult decât s-ar fi crezut.

Cum va arăta „Luceafărul" de mine? Care va fi profilul său, ce trăsături caracteristice vor defini individualitatea sa artistică? E greu de ghicit acum. E limpede totuşi că acesta nu va mai fi „Luceafărul" de odinioară, ci un teatru în fond nou. Şi se cere o muncă asiduă şi îndelungată pentru a aduce diferite componente ale trupei la un numitor comun, pentru a depăşi eterogenitatea de stiluri, de maniere de joc, de atitudini şi principii estetice.

Rămâne doar să-i dorim conducerii artistice a teatrului să o facă aceasta cu pricepere şi perseverenţă, străduindu-se să reînvie şi să păstreze cât se poate mai mult din Frumoasele tradiţii vahtangovist-luceferiste. La stimularea procesului de revenire a „Luceafărului" ar contribui în mod substanţial invitarea, cel puţin pentru montarea unor spectacole aparte, a regizorilor de şcoală vahtangovistă şi în primul rând a lui I. Ungureanu şi I. Şcurea (este pur şi simplu de neînţeles faptul că I. Şcurea montează

spectacole de succes la Riga, iar la noi el n-are ce face). Şi pe urmă ar trebui totuşi ca teatrul să aibă un al doilea regizor permanent.

În ultimii ani a devenit precară şi starea teatrului din Tiraspol. Ce-i drept, în cursul stagiunii trecute aici au avut loc şase premiere. Colectivul se străduie să nu bată pasul pe loc. Dar o face mai mult din inerţie. Căci lipsa unui regizor permanent care să organizeze în mod chibzuit o muncă sistematică cu trupa se resimte acut. Colectivul descurajat şi dezorientat este cariat de zâzanii şi disensiuni interne, iar jocul actoricesc a pierdut vădit din atractivitatea şi şarmul tineresc ce-l caracterizau. Şi când te gândeşti că şi acest teatru care şi-a luat startul abia un deceniu în urmă, a cunoscut chiar din primii săi ani de existenţă o impresionantă ascensiune...

Recent a fost numit un nou prim-regizor al teatrului din Tiraspol – I. Petrovschii, Nu ne rămâne decât să sperăm că lucrurile vor merge spre normalizarea situaţiei.

Pentru Teatrul „A.P. Cehov”, din Chişinău stagiunea trecută a fost destul de ordinară. Ca şi în anii precedenţi o vădită prioritate a avut-o dramaturgia contemporană cu problematică etico-socială serioasă şi conflicte acute din viața actuală. Publicul a apreciat în genere pozitiv spectacolele „Catedra” de V. Zrublevscaia şi „Casa veche” de A. Cazanţev, montate de N. Betis, precum şi drama „Abuz de putere” de V. Cernîh, pusă în scenă de prim-regizorul teatrului Ia. Ţiţinovschii. Desigur, o analiză cât de cât serioasă ar scoate la iveală momente slabe atât în regie și scenografie, cât şi în jocul actorilor, ceea ce într-o anumită măsură s-a şi făcut deja în articole critice şi cronici teatrale. Dar tematica acestor spectacole, ca și a altor reprezentații scenice din ultimii ani – „Cuibul cucului de munte” de V. Roznov, „Fiica adultă a unui bărbat tânăr” de V. Slavkin, „O cină pentru cinci persoane” de E.Vetemaa, atât de actuală, iar discutarea problemelor atacate trezește un ecou atât de viu, încât spectatorii, fiind întru totul captivați de ceea ce le spune teatrul, nu mai observă, iar dacă uneori și observă – iartă ușor deficiențele ce se referă la modul cum o spune teatrul.

Se mizează deci, în primul rând, pe valoarea piesei, teatrul străduindu-se să evidenţieze cât mai deplin conţinutul de idei, semnificaţiile ei etice, civice, subliniindu-se (uneori chiar pedalându-se în mod excesiv) momentele comice. De obicei, realizarea unui spectacol de pe poziţia primatului aproape absolut al textului nu necesită interpretări deosebit de originale, teatrul putându-se instala comod în limitele reproducerii scenice mai mult sau mai puţin depline şi corecte a piesei. Or, aceasta nu numai că

nu stimulează originalitatea interpretării, ci, într-o anumită măsură, serveşte drept scuză pentru lipsa unei lecturi originale, a unei scenografii inspirate sau a unui joc actoricesc înaripat. Iar când e nevoie, un text bun, valoros, actual, palpitant acoperă uşor carenţele şi stângăciile interpretările.

Nu-i întâmplător deci că în Teatrul „A. P. Cehov", care dispune de actori buni (N. Masaliscaia, IU. Socolov, V. Burhart, V. Izmailov, N. Cameneva, L. Hromova, V. Levinzon, V. Kruglov, A. Umrihin, T. Rulla, R. Chirilova ş.a.) nu vedem în ultimii ani nu numai montări, ci nici chiar roluri ce ar depăşi nivelul unui profesionalism bine stăpânit.

În genere, după repetatele încercări ale numeroşilor regizori ce s-au perindat la postul de prim-regizor al acestui teatru, de a face anumite reforme şi de a schimba orientarea stilistică a colectivului conform crezului estetic al fiecăruia dintre ei, încercări care până la urmă se terminau – (formidabilă regularitate!) – cu plecarea regizorilor, trupa păstrându-şi poziţiile cât şi rândurile în fond intacte, se pare că teatrul trăieşte acum o perioadă de relativă linişte şi stabilitate. Se ştie însă, că atunci când liniştea şi stabilitatea nu au la bază căutări artistice serioase, ele pot prezenta un climat prielnic pentru înlocuirea creaţiei autentice prin simpla meşteşugărie, pentru stagnarea procesului artistic, care e de neconceput fără perpetuă mişcare şi înnoire. S-ar cere, prin urmare, o analiză multilaterală şi aprofundată a situaţiei din acest teatru, şi pe această bază să fie schiţate un sistem de măsuri, în vederea înviorării şi tonizării vieţii artistice a colectivului.

Pe fundalul, în general, modest, iar pe alocuri chiar sumbru şi ceţos al vieţii teatrale din republică, activitatea Teatrului „V. Alecsandri" din Bălţi apare în de obşte constantă în plinătatea şi varietatea ei. După ce în stagiunea precedentă a prezentat în premieră absolută drama lui I. Puiu „Odochia", una dintre cele mai serioase piese moldoveneşti montate în teatrele noastre în ultimii ani, şi comedia satirică „Străinul" de P. Cărare, spectacol de autentică teatralitate, bălţenii au realizat anul acesta câteva noi montări interesante – „Moara fericirii" de V. Merejco (regizor M. Panfilova), „Sfânt şi păcătos" de M. Vorfolomeev (regizor N. Aroneţcaia), cu participarea lui Mihai Volontir, căruia în decembrie anul trecut i-a fost conferit prestigiosul titlu de laureat al Premiului de Stat al RSFSR, „Millo director" de V. Alecsandri (regizor A. Pânzaru) ş.a.

În martie 1981, la Bălţi a avut loc o întâlnire a trupei cu criticii de teatru, care după vizionarea unei serii de spectacole şi-au împărtăşit impresiile. Părerea generală, care şi-a găsit apoi oglindire în articole de sinteză, dar şi în

recenzii aparte a fost concludentă: în ciuda condițiilor materiale grele în care se află, teatrul lucrează serios, activitatea lui de creaţie e interesantă şi plină de conţinut. Trupa de la Bălţi dispune de forme de o reală valoare artistică. Pe lângă actori experimentaţi cum sunt M. Volontir, M. Gîrnu, C. Măneaţă, L. Noroc-Pînzaru, E. Dobîndă-Volontir, Iu. Codău, M. Ciobanu, V. Tăbârţă, E. Lupan, M.Grecu, A. Moraru şi alţii, vedem aici un grup de tineri dotaţi, care se manifestă cu o tot mai mare pregnanţă. Şi, principalul, e că aici toţi lucrează, toţi joacă în spectacole, fac repetiţii, muncesc asupra rolurilor noi şi vechi. (Printre altele, nu-i deloc întâmplător faptul că majoritatea absolută a celor ce au plecat de la Bălţi la teatrele din Chişinău, nu şi-au mai putut manifesta în deplină măsură aptitudinea lor interpretative. Căci un actor îşi poate demonstra şi perfecţiona măiestria numai lucrând, jucând teatru. Or la Bălţi posibilitatea aceasta o are fiecare membru al trupei.)

Desigur, condițiile de lucru nu sunt deloc uşoare. Neavând un local propriu stabil, teatrul a devenit, de fapt, itinerant, colindând iarnă şi vară oraşele şi satele Moldovei, ba şi unele raioane ale RSS Ucrainene. Fireşte, nu toţi au rezistat. Unii s-au dat învinşi, alţii au plecat la teatrele din Chişinău, ademeniţi de posibilitatea de a evolua pe scenele capitalei. Dar au rămas cei mai devotați,cei mai tari, cei mai devotați teatrului lor. Și astăzi, mai presus de orice neînţelegeri şi disensiuni mărunte, colectivul este unit printr-un spirit general de ataşament faţă de arta îmbrăţişată, prin gătinţa de a o sluji total, neprecupeţit, fără preget. Şi dacă în ciuda învoielilor materiale precare, a deselor schimbări de directori, a plecării din trupă a unor actori, mai ales dintre tineri, totuşi teatrul „V. Alecsandri” nu numai că nu s-a destrămat ca colectiv artistic, dar s-a şi menţinut la un nivel destul de agreabil, aceasta se datoreşte şi regizorilor săi. Căci B.D. Harcenco, organizatorul trupei, nu numai că a ştiut să-şi aleagă şi învețe actorii, dar a lăsat şi un succesor bine pregătit – A. Pânzaru, fost actor, care tot din inițiativa bătrânului şi înţeleptului regizor fusese trimis la Institutul Teatral „A. V. Lunaciarski” din Moscova şi care după absolvirea cu succes a facultăţii de regie a revenit în colectiv.

Şi orice s-ar spune despre Anatol Pânzaru, care uneori poate fi prea rigid cu colegii săi de muncă şi care ca şi orice om de artă a avut şi greşeli şi insuccese, el e în primul rând un regizor profesionist, care nu numai că montează spectacole interesante, dar a ştiut să dea teatrului o anumită orientare în creaţie, să-i imprime un anumit stil interpretativ, astfel că astăzi artiştii bălţeni se prezintă ca un colectiv scenic cu individualitate artistică distinctă.

Să ne amintim, de pildă, cu cât elan, dăruire şi chiar plăcere joacă teatrul bălţean comedia – îmbinând meşteşugit comicul blajin, bonom cu voioşia unui joc suculent, cu dezinvoltura şi jovialitatea slobodă la gură, vădit apropiată de folclor, sudând comicul umoristic cu tragicomicul, dilatând ridicolul până la grotescul ridicat la nivelul absurdului şi dându-i dimensiuni fabuloase şi semnificaţii adânci, uneori de ordin filosofic. Acest stil propriu de interpretare a comediei e atât de caracteristic trupei, e însuşit până într-atât de actori, încât se manifestă vizibil chiar şi în spectacolele realizate aici da regizori invitaţi, care se lasă şi ei furaţi de farmecul manierei de joc specifice teatrului.

„Doi morţi vii”de V. Alecsandri, „Corb la corb nu-şi scoate ochii” de A. Ostrovski, „D-ale carnavalului” de I. L. Caragiale, „Al nouălea cucernic” de E. Turandot, „Două anecdote” („Anecdote provinciale”) de A. Vampilov, „Oameni energici” de V. Şucşin, „Cel mai bun om” de Gh. Malarciuc, „Străinul” de P. Cărare, „Moara fericirii” de V. Merejco şi alte comedii montate în decursul ultimului deceniu, nu numai că demonstrează diapazonul larg și originalitatea stilului interpretativ, dar şi dovedesc că Teatrul „V. Alecsandri” priveşte comedia ca un gen foarte serios.

Pe de altă parte, „Bătrânul” de M. Gorki, „Vulpea şi strugurii” de G. Figereidu, „Grădina cu trandafiri” de E. Vetemaa, „Odochia” de I. Puiu, „Bani pentru Maria” de V. Rasputin şi multe altele atestă capacitatea reală a teatrului de a interpreta la un nivel destoinic şi drame psihologice, sau chiar tragedii.

Succesele Teatrului „V. Alecsandri” sunt evidente. Şi totuşi nu putem trece cu vederea că aici se munceşte la limita posibilului, colectivul ținându-se mai mult pe propriul său entuziasm, care însă nu poate fi exploatat la infinit, că se observă anumite semne de oboseală a trupei, precum şi a conducerii artistice. Teatrul are nevoie de ajutor, pentru ca până la începerea construcţiei noului local, se poată lucra mai mult sau mai puţin normal. Ar trebui de asemenea să fie cât mai curând numit un al doilea regizor, care l-ar ajuta pe A. Pânzaru să organizeze lucrul sistematic cu trupa, atât asupra montărilor noi, cât şi pentru menţinerea într-o stare satisfăcătoare întreg repertoriul activ.

Rezolvarea acestor chestiuni e deosebit de actuală acum când teatrul începe pregătirea stagiunii jubiliare, căci la anul se împlinesc 23 de ani de la înfiinţarea sa. Se cer deci noi iniţiative repertoriale interesante, reînnoirea unor spectacole valoroase din anii trecuţi, pregătirea unor turnee de dare de

seamă la Chişinău şi în alte localităţi din republică dar şi dincolo de hotarele ei. Programul teatrului pentru stagiunea ce vine e destul de încărcat şi cere o muncă încordată din partea întregului colectiv.

După cum am văzut tabloul general al vieţii teatrale din republică se prezintă variat, neuniform, dar în de obşte fără realizări mari. Şi dacă plasăm stagiunea trecută într-un cadru mai larg, ne putem uşor da seama că nici deceniul trecut, mai bine zis cea doua jumătate n-a fost prea rodnică pentru arta scenică moldovenească.

Căci pe lângă laturile pozitive ale procesului teatral – orientarea vădită a repertoriului spre actualitate, promovarea mai activă a dramaturgiei moldoveneşti, apariţia unor noi nume de dramaturgi, regizori şi actori dotaţi, manifestarea unor căutări interesante şi altele, care nicidecum nu trebuie subapreciate, există şi momente negative foarte serioase. Astfel faptul că în ultimii ani au lipsit spectacolele de mare anvergură, că prea puţine au fost rolurile-eveniment, că titlurile clasice apar extrem de rar în repertoriu, că forţele regizorale şi actoriceşti nu totdeauna sunt folosite în mod raţional, cadrele artistice de conducere schimbându-se în unele teatre prea des, iar unele posturi de regizori rămân an de an vacante şi altele, despre care s-a vorbit mai sus, nu pot să nu trezească îngrijorarea.

Desigur, nimeni nu poate prescrie reţete de-a gata pe baza cărora s-ar proceda la lichidarea neajunsurilor. Studierea amănunţită şi aprofundată a stării de lucru în fiecare teatru şi elaborarea pe baza aceasta a unor planuri pentru viitor – aceasta trebuie să o facă în primul rând înseşi colectivele artistice.

Aş îndrăzni totuși să fac o sugestie de ordin general. Am impresia că uneori suntem prea indulgenți față de mediocritatea banală și chiar față de rebutul vădit. E nevoie deci de mai multă exigență și principialitate – aceasta se referă şi la oamenii de teatru; şi la critici şi în genere la toţi cei ce vin la teatru.

Nu demult M. Șvîdkoi, cunoscut teatrolog sovietic, scria (în revista „Teatr” nr. 4, 1981) că teatrele din Moscova şi Leningrad lucrează adesea câte 1-2 ani la montarea unui spectacol nou. Bineînţeles, teatrele din republica noastră nu-şi pot permite un asemenea lux. Ele pur şi simplu nu au auditoriul colosal pe care îl au cele moscovite sau leningrădene. Şi nu putem pretinde ca toate lucrările scenice ale teatrelor noastre să fie capodopere, mai ales că chiar şi în creaţia celor mai mari oameni de artă au fost şi nereuşite. Dar cel puţin câte unul sau două spectacole pe an cu adevărat valoroase şi

importante din punct de vedere artistic e dator să realizeze orice teatru. Căci altfel el nu mai poate avea dreptul moral de a purta numele prestigios de colectiv artistic.

La începutul deceniului trecut, starea generală a vieţii teatrale din republică, pe atunci în majoritatea colectivelor – în vădită ascensiune, promitea şi mai mult pentru viitor. Din păcate, ultimii ani ai deceniului ne-au adus dezamăgiri serioase. Să nădăjduim însă că noul deceniu, deşi început de la un nivel oarecum modest, va aduce cu sine realizări mari, succese răsunătoare care ar asigura un susţinut avânt al artei scenice moldovenești.

REGIA: ACUMULARE SAU COMODITATE
(NOTIȚE DESPRE REGIA TEATRALĂ MOLDOVENEASCĂ)

Nu încape nicio îndoială că teatrul contemporan este un teatru regizoral. Şi dacă pe vremuri principalul animator al artei scenice era dramaturgul, iar mai apoi actorul, astăzi în centrul procesului teatral se află regizorul. Se vorbeşte chiar de regia agresivă, de dictatura rejizorală, de teatrul regizoral total, în care textului dramatic îi revine un loc secundar, iar actorul e pe cale de a deveni o simplă marionetă docilă, fără personalitate artistică, care să poată fi manevrată în fel şi chip după vrerea atotputernică a directorului de scenă, Ce-i drept, în ultima vreme (probabil ca reacţie la dominaţia totalitară a regizorului) se vorbeşte tot mai insistent de apusul erei regizorale, de renaşterea teatrului actoricesc, de primatul dramaturgiei în arta dramatică ş.a.m.d.

Oricum, în triada dramaturg-actor-regizor, iniţiativa în organizarea și orientarea vieții scenice îi aparține regizorului. El este cel ce alege piesa (dramaturgul, modul de a o răstălmăci, interpreții (actorii), precum şi pe autorii decorului, muzicii și asta pentru a realiza până la urmă un spectacol integru, de ansamblu. Cu alte cuvinte, faţa trupei, dar şi a teatrului în genere este profilată, determinată de către regizor. Astfel, succesele (sau insuccesele) diferitor colective scenice ale mişcării teatrale în genere, sunt legate în primul rând de nume de maeştri în domeniul artei regizorale. C. Stanislavski şi A. Antoine, V. Meyerhold şi G. Craig, E.Vahtangov şi M. Reinhardt, E. Piscator şi B. Breht, P. Brook și G.Tovstonogov, E. de Filippo, Iu. Miltinis și R. Sturua, precum și alţi eminenţi directori de scenă au lăsat urme mult mai adânci în istoria teatrului contemporan decât orice actor vedetă.

La noi în Moldova procesul evoluţiei teatrului regizoral în ultimele decenii a fost întrucâtva mai lent şi această împrejurare n-a putut să nu determine o orientare specifică a întregii arte scenice. În acest context, teatrul moldovenesc a evitat să se angajeze în experienţe de o modernitate exagerată, moda teatrală, ne-a parvenit, de obicei, cu întârziere, în forme oarecum diluate, de domeniul reminiscenţelor. Prin aceasta se şi explică, credem, într-o anumită măsură faptul că teatrul nostru este mai legat de tradiţie (de unde şi părerea că arta scenică moldovenească ar purta pecetea unui gen de conservatism provincial.

Colectivele scenice de la noi sunt calificate, de obiciei, drept teatre actoriceşti şi este firesc să vedem în aceasta o recunoaştere a faptului că scena noastră dispune, în primul rând, de reale forţe interpretative. Dar formula aceasta conţine şi un mod voalat, oarecum eufemistic de a spune că noi nu avem regizori marcaţi şi că realizările artisticie ale teatrului moldovenesc se datorează în temei actorilor.

Nu e de mirare deci că atunci când apare vreun spectacol interesant se vorobeşte în primul rând de performanţele actoriceşti. Chiar şi criticii de teatru obişnuiesc a scrie mai mult despre valoarea artistică a textului dramatic şi despre jocul actorilor, regizorii (ca şi pictorii-scenografi, precum şi autorii muzicii, ce însoţeş-te acţiunea dramatică) fiind, de obiciei, pomeniţi doar în treacăt. Cât despre concepţia şi viziunea regizorală, despre lectura textului dramatic şi limbajul scenic folosit de regizori, despre scenografie şi rolul ei în materializarea ideii regizorale, despre lucrul regizorului cu actorii la noi se vorbeşte, din păcate, extrem de puţin şi de superficial. Această atitudine îşi are, evident, explicaţia ei. Pe de o parte, ea denotă faptul că şi unii critici împărtăşesc opinia precum că n-am avea o regie de anvergură, ignorând-o cu bună ştiinţă, iar pe de alta este încă o dovadă a formaţiei „literare" a criticii noastre de teatru, fiindcă, cu rare exciepţii, cronicarii dramatici nu cunosc teatrul „din interior", n-au o pregătire, teatrală specială, şi nu întotdeauna pot analiza în cunoştinţă de cauză munca regizorului, problemele Fundamentale ale regiei, şi ale teatrului în general. Iar regizorii înşişi scriu şi vorbesc prea puţin şi prea întâmplător despre problemele regiei, despre concepţiile şi progresele estetice pe care le-au îmbrăţişat şi ar vrea să le promoveze, despre munca lor concretă, preferând uneori să rămână „neînţeleşi".

Totuşi ar apare pripită concluzia că nivelul general al gândirii estetice regizorale la noi ar fi mult prea scăzut, că regizorii ar rămâne indiferenţi faţă de preceptele artistice şi teoria artei teatrale şi că ei înclină mai mult spre un practicism fără perspective, spre un pragmatism searbăd.

Cei ce îi cunosc personal pe regizorii moldoveni ştiu prea bine că ei urmăresc atent procesul și tendinţele de dezvoltare ale artei scenice contemporane. Unii dintre directorii noştri de scenă sunt pur şi simplu obsedaţi de idei originale şi planuri interesante, pe care însă evită să le exprime în public, fie din exces de modestie, fie dintr-un fel de fobie faţă de discuţiile publice. Părerea aceasta este întrucâtva alimentată şi de spusele unora dintre ei precum că declaraţiile de principii şi programele estetice regizorale nu pot aduce niciun folos real, că un regizor trebuie să se afirme prin montări bune

şi că scena noastră are nevoie nu de vorbe frumoase, ci de realizări artistice concrete ş.a.m.d.

Desigur, există regizori care manifestă o profundă înţelegere a artei, care au idei originale, opinii independente, dar care nu s-au putut afirma prin montări cât de cât interesante.

Cu ani în urmă la Teatrul „A.P. Cehov", de exemplu, a fost montată „Steaua fără nume" de M. Sebastian. Regizorul vorbea cu atâta înţelegere şi neprefăcută însufleţire de calităţile artistice ale piesei, încât puteai, pe bună dreptate, aştepta la un spectacol cu adevărat remarcabil. Reprezentaţia a fost însă, în genere, nereuşită. Acelaşi regizor, care ştia să vorbească atât de convingător şi să analizeze atât de bine fenomenele artei scenice, a mai montat o serie de alte spectacole la Chişinău şi la Bălţi, dar n-a reuşit să ajungă la realizări scenice cu adevărat valoroase.

Ni s-ar părea aici că există şi regizori care fără a avea o platformă estetică proprie bine definită ajung uneori la realizări interesante la modul intuitiv, ghidaţi de talent şi de un anume simţ nativ al teatrului, care le indică soluţia cea mai potrivită şi mai originală. Şi totuşi regizorii cu adevărat serioşi, mari totdeauna au o bază estetică solidă, au principii şi concepte bine definite atât asupra artei, cât şi asupra epocii, ceea ce le permite să realizeze montări de reală valoare artistică şi care sunt totodată strâns legate de timp, răspund dezideratelor lui. Pragmatismul şi intuiţia oarbă nu duc şi nici nu pot duce la descoperiri în artă. Şi e atâta adevăr înţelept în dictonul ce susţine că înainte de a te apuca de regie, trebuie să ai deja în minte un teatru al tău, propriu!

La această oră toţi sunt de acord că scena moldovenească resimte deosebit de acut nu numai nevoia de regizori mai mult sau mai puţin dotaţi şi pregătiţi din punct de vedere profesional, ci, mai ales, de regizori-animatori, capabili să unească în jurul lor colectivele teatrale pe baza unor programe artistice originale, să le imprime un stil propriu, individual şi să le îndrume spre realizări cu adevărat importante. Şi este profund justificată speranţa, doleanţa noastră a tuturor ca într-un mâine, mai mult sau mai puţin apropiat, să se vorbească şi de teatrul cutărui sau cutărui regizor moldovean, aşa cum se vorbeşte astăzi de teatrul unui Tovstonogov, unui Ird sau Sturua. De aici nu rezultă, fireşte, că noi n-am avea regizori de teatru. Şi personal nu pot fi de acord cu cei ce afirmă că regizorii moldoveni de azi ar fi doar o generaţie de tranziţie, menită să pregătească terenul, să fertilizeze solul pentru viitorii regizori mari ce vor veni mai târziu, după ei, şi care vor asigura un adevărat

salt, o autentică înflorire a artei scenice moldoveneşti. Voi cita doar câteva nume concludente: Ion Ungureanu şi Valeriu Cupcea, Sandri-Ion Şcurea şi Veniamin Apostol, Ilie Todorov şi Anatol Pânzaru, Andrei Băleanu şi Titus Jucov, nemaivorbind de cei mai tineri. Ei s-au afirmat prin lucrări scenice interesante şi fiecare reprezintă o personalitate cu un profil artistic propriu mai mult sau mai puţin bine conturat. Unii dintre aceşti regizori au montat spectacole de reală valoare nu numai în RSSM, ci şi în alte republici, lucrările lor bucurându-se de o înaltă apreciere pe scară unională.

Dar aceşti regizori, care sunt încă relativ tineri, nu s-au manifestat încă în toată plinătatea capacităţilor lor de creaţie, şi unii dintre ei ar putea deveni mai devreme sau mai târziu, iniţiatori şi animatori de şcoli regizorale şi teatrale. Dar aceasta depinde, bineînţeles, în primul rând de valenţele talentului lor, de puterea de voinţă şi perseverenţa cu care vor lupta pentru realizarea programelor lor estetice, precum şi de condiţiile, şi de atmosfera în care îşi vor desfăşura activitatea.

Astăzi mai mult ca oricând e momentul ca regizorii noştri să se orienteze spre obiective artistice cu adevărat mari. Este adevărat, viaţa colectivelor teatrale, fiind legată de planuri financiare, deplasări, dificultăţi de ordin tehnic, material, de diversitatea de opinii şi interese ale membrilor trupei, de nivelul adesea neîndeajuns de elevat al spectatorului, impune diferite compromisuri. Programul repertorial al teatrului este imposibil să fie alcătuit numai din spectacole de nivel superior, din spectacole-revelaţii. Vorba e însă că noi în ultimii ani nu avem, în general, spectacole-evenimente. Se semnalează roluri interesante, lucrări scenografice proaspete, avem dramaturgi şi regizori promiţători, dar n-avem spectacole cu adevărat mari. Această încetineală a pulsului vieții teatrale să fie oare legată de o acumulare de forţe pentru un viitor salt? Bine ar fi să fie aşa. Teamă ne este însă că prea ne-am deprins cu tot felul de concesii, prea ne-am obişnuit cu atmosfera călduţă, devenind tributari unor comode şi deloc pretenţioase criterii adaistice cu „merge”, „bunicel”, „transportabil”, „bun pentru deplasări” ş.a.m.d. Am ajuns până într-acolo că pe scenele noastre aproape că nu se joacă dramaturgia clasică! Excepţii nu face nici măcar teatrul ce poartă titlul onorabil de academic.

S-ar cere deci, în primul rând, că regizorii să se elibereze de chingile nesfârşitelor compromisuri, să se detaşeze de aşa-zisul nivel al „mediei acceptabile” care omoară arta adevărată şi toceşte talentele.

Și, în primul rând, cred că ar fi bine dacă fiecare dintre regizori și-ar defini sau preciza programul estetic, și-ar propune niște obiective artistice

pe termen mai lung. Ca apoi să-şi concentreze toate forţele spre realizarea acestui program, căci adesea oamenii de teatru îşi risipesc energia şi talentul apucându-se de prea multe lucruri dintr-odată. Am rămas foarte neplăcut surprins când l-am auzit pe unul dintre respectabilii noştri regizori citind... anunţuri la radio.

Teatrul e o artă sintetica. Şi nu poate fi azi un regizor adevărat cel ce nu cunoaşte pe lângă problemele teatrului literatura, cinematografia, muzica, artele plastice, viaţa socială contemporană. Spun aceasta fiindcă se pare că nu chiar toţi cei ce se apucă de regie au cultura generală necesară, şi ceea ce e şi mai grav, nici nu prea simt nevoia de a o acumula. Și mai este o problemă...

Multe i se cer unui regizor. Dar oricât de înzestrat muncitor şi autoexigent va fi, el îşi va putea desfăşura în toată plinătatea forţa talentului său numai dacă va beneficia de condiţii ce i-ar stimula aceste capacităţi. Poate mai mult ca oricine regizorul simte nevoia unui climat de înţelegere, susţinere şi încurajare. În practică însă ei se văd nevoiţi adesea să se ocupe cu tot felul de treburi gospodăreşti în detrimentul lucrului de creaţie.

Regizorul are novoie să experimenteze, să-şi poată verifica unele idei cu un grad sporit de risc. De aceea, nu orice insucces trebuie să fie criticat şi blamat. Se ştie că în regia de teatru cine nu experimentează nu poate fi cu adevărat profesionist şi că în artă eşecul adesea prevesteşte succesul. Anume aici e nevoie de discernământ şi înţelegere şi din partea colegilor de breaslă, şi din partea forurilor administrative, şi din partea criticii. Şi mai cred că a sosit vremea ca şi în teatrele noastre să fie montate spectacole experimentale, în care şi-ar încerca, şi exersa puterile tinerii, şi mai puţin tinerii regizori şi actori. Poate că ar fi bine ca Asociaţia Teatrală să organizeze chiar şi un concurs de lucrări de acest gen.

Mai mult ca oricând este necesară astăzi o discuţie şi o analiză serioasă a regiei teatrale moldoveneşti şi a problemelor dezvoltării ei în perspectivă, studierea aprofundată şi minuţioasă a profilului artistic al fiecărui regizor, a concepţiilor şi programului său estetic, a stilului şi manierei sale de creaţie.

Și am convingerea că o asemenea discuţie ar avea greutatea necesară şi ar fi eficientă doar cu participarea regizorilor, actorilor, criticilor, reprezentanţilor forurilor de resort, şi, poate, chiar şi a spectatorilor, tuturor celor interesaţi în propăşirea artei teatrale moldoveneşti.

„DOINA” – PIESĂ ŞI SPECTACOL

Reprezentaţiile scenice ale operelor dramatice ale lui Ion Druţă trezesc de obicei un viu interes. Aceasta se datoreşte în primul rând calităţilor artistice alese, ideilor profunde şi originale ale pieselor sale. Dar acestui interes general i se alătură adesea şi o anumită doză de teamă şi poate chiar de scepticism. Căci dramele druţiene prezentând o foarte subţire şi organică împletire a planului concret-real al vieţii cotidiene cu atmosfera poetico-simbolică plină de elemente ridicate la nivelul mitului polisemantic, constituie un examen dificil pentru orice teatru care a avut curajul să le dea viaţă scenică. Şi de aceea, înainte de reprezentaţie spectatorii îşi pun de obicei întrebarea: va reuşi oare teatrul să monteze textul aşa ca să nu se piardă nimic din polifonia semnificaţiilor operei dramatice? Pentru ca apoi, după vizionare, aceeaşi întrebare să fie dezbătută în aprinse şi nesfârşite discuţii.

Nu face excepţie în această privinţă nici reprezentaţia cu piesa „Doina”, premiera căreia a avut loc la Teatrul Academic (regizor Sandri-Ion Şcurea, artist al poporului din RSSM, scenograf – Petru Balan) şi care a avut un viu răsunet în rândurile amatorilor de teatru.

Autorii montării s-au orientat spre o lectură aprofundată care ar scoate în prim-plan sensurile etico-filosofice şi estetice majore ale operei dramatice. În deplină consonanţă cu viziunea regizorală e şi scenografia spectacolului. Scena reprezintă o imensă verandă care trece treptat într-un cort verde, ocupând o bună parte din ograda casei lui Tudor Mocanu, împrejmuită cu gard şi porţi de lemn, ce seamănă cu nişte naiuri uriaşe. Iar când porţile se deschid una după alta, formând o anfiladă, în depărtarea învăluită de negură se distinge un pisc de munte, de unde răsar aştrii cerului, unde sălăşluiesc baladele şi legendele despre oşteni, haiduci şi ciobănii, despre Mioara cea năzdrăvană, şi de unde, însoţită de răvăşitoare melodii moldoveneşti, coboară însăşi Doina. Iar alături, lângă gard şi prin colţuri şi ungere vedem o mulţime de buclucuri – butoaie, roţi, lăzi de pătlăgele, saci, tăbultoci, cauciucuri şi piese de automobil şi multe alte lucruri înfăţişate în plan voit material, natural. Toate acestea sugerează că acţiunea se desfăşoară în două planuri – unul concret, cu personaje şi fapte din realitatea cotidiană şi altul poetico-simbolic, reprezentat prin Doina, Mihai şi Veta, arătată şi ea mai mult în plan ideal. Mai reuşit, mai profund şi plin de semnificaţie e planul

concret, în care atât regizorul şi scenograful, cât şi actorii au adus în scenă oameni, fapte, imagini pătrunse de suflul vieţii autentice.

Mesajul piesei, – un pasionat apel către oameni, ca ei în lupta lor pentru bunăstarea materială să nu-şi uite de suflet, de frumos, de poezie, – se desprinde mai ales din dialogurile celor doi eroi principali: Tudor Mocanu, om gospodar, tată a cinci copii şi brigadier în colhoz (în rol Valeriu Cupcea, artist al poporului din RSSM) şi musafira lui Doina, (în rol Raisa Ene), care simbolizează idealul etic şi estetic de veacuri al poporului nostru, înţelepciunea şi curăţenia lui sufletească.

Deşi discuţiile dintre ei sunt adesea duse în contradictoriu, regizorul a sesizat faptul că ar fi greşit ca aceste două personaje să fie tratate ca antagonist. Căci, în primul rând, Doina este nu numai o personificare a bogăţiei şi curăţeniei spirituale, ci şi o părticică din sufletul lui Tudor, conştiinţa lui strâmtorată şi suferindă, dialogul lor fiind de fapt o formă exteriorizată a frământărilor lui lăuntrice, a procesului său de conştiinţă. Pe de altă parte, nici Tudor nu-i întru totul străin de spiritualitate şi poezie. Aceasta o vădeşte nu numai faptul că el a fost profund emoţionat de balada stejarului şi că îi place nespus muzica populară, ci mai ales că anume la el a venit mult aşteptata Doină. Or pentru ca aceasta să se întâmple trebuie, după cum spune el, să-ţi vină un asemenea pui de dor, care să te frigă, să te ardă, aşa încât tu să nu mai poţi. Şi dacă Grigore, căruţaşul, îi răspunde că fiind în servici şi având răspundere el nu mai are când să-şi cocolească dorurile, Tudor a fost totuşi cuprins de un asemenea dor mistuitor. Iar sosirea Doinei în casa lui a fost pentru el o mare sărbătoare.

Autorii montării şi interpreţii şi-au dat prea bine seama că şi mai greşit ar fi ca aceste două personaje centrale să fie categorisite de rubricile „pozitiv şi negativ”, Într-adevăr, Doina, care în fond e un simbol ideal, apare întru totul pozitiv. De aici însă nu reiese că Tudor Mocanu ar fi un personaj numaidecât negativ. Cel puţin el nu-i negativ în sensul obişnuit al cuvântului. I. Druţă şi-a scris piesa pornind de la viaţă. De aceea şi personajele sale luate din realitate sunt contradictorii, ca şi înseşi fenomenele vieţii.

Tudor – V. Cupcea îşi iubeşte copiii și lor le-a consacrat întreaga sa viață, devenită o nesfârșită goană după agonisirea de bunuri materiale menite să asigure bunăstarea familiei sale. (După ce ne-am luat cu Veta, așa cam spre primăvară l-o născut pe cel de la Academie, şi cum a rupt-o Tudor din loc, nici azi nu se mai poate opri). Grija pentru fericirea copiilor săi merge până într-acolo că el n-ar vrea să-i împovăreze nici chiar cu bătrânețile sale. (Ce-i

drept, pe feciori, şi mai ales pe nurori nu prea contează el. Desigur, Maria i-ar purta de grijă la bătrânețe, că-i fată bună la inimă, dar de ce să-i întunec eu tinereţea?).

Acum însă când şi-a ridicat copiii, de la o vreme se simte sfârşit de oboseală. Şi Tudor, pe care actorul ni-l înfățișează cu părul atins de ninsoarea anilor, puţin adus de spate, dar încă vrednic şi sănătos, visează: „să-i aşez în casele lor, las slujba baltă şi un an întreg am să stau uite aici la masă pentru a mă gândi la toate câte au trecut prin viața mea şi nu m-am gândit bine la dânsele pentru că nu am avut timp”.

Îngrijindu-se de viitorul copiilor el căuta pe vremuri să le adune zestre, pământ, iar mai apoi după organizarea colhozurilor, să-i dea pe la şcoli pentru a-i învăţa să-şi câştige pâinea şi să-i aranjeze pe fiecare în cuibul său. Dar pentru aceasta el trebuia să muncească. Ei bine, Tudor Mocanu totdeauna a ştiut a munci. Ba şi mai mult. În muncă el afla o adevărată plăcere. S-ar putea spune că el avea un adevărat talent de a munci şi de a-i îndemna şi pe alţii la lucru. Şi se mândreşte pe bună dreptate că a cultivat grâu, a crescut tutun, iar acum a împlut lumea cu pătlăgele, că ştie să adune şi să organizeze oamenii şi să pornească motorul vieţii colhoznice, fapt pentru care era apreciat chiar şi la scară raională.

Munca pentru Tudor este nu numai izvorul prosperităţii materiale, ci şi valoarea etică supremă (Păi eu mi-s ţăran, tovarăş, eu ştiu de la părinţi un singur lucru – ară, seamănă şi vei avea dreptate. Anume munca care creează bucurii materiale vizibile, reale, palpabile, ajutându-l pe om să scape de înjosirea sărăciei şi să-şi păstreze demnitatea (Din tot ce are omul mai frumos pe lumea asta, eu aş pune pe locul întâi demnitatea.) reprezintă principiul moral de care s-a condus el în viaţă. Şi pentru înfăptuirea cât mai deplină a acestui crez, pentru a munci din toate puterile şi a dobândi cât mai multe bunuri materiale el s-a lipsit şi de odihnă, şi de petreceri, şi de bucuria desfătărilor estetice. Pentru aceasta el a făcut şi diferite compromisuri morale, călcându-şi pe conştiinţă, fiindcă, considera el, rezultatele reale ale muncii sale îi vor acoperi păcatele şi-l vor îndreptăţi.

Dar compromisurile morale, odată comise, nu rămân singurele, ci deschid calea altora şi mai grave. Şi, cu vremea, concesiile pragmatice făcute în dauna conştiinţei morale devin pentru Tudor Mocanu un lucru obişnuit. A organiza o masă bună pentru a obţine stropitori de import pentru colhoz, sau a trimite câteva tone de poamă drept plocon cu scopul de a-i înlesni feciorului său obţinerea titlului ştiinţific râvnit i se pare un lucru absolut normal, paharul devenind pentru el „unealtă de lucru”.

Dar ajuns în pragul bătrâneților, când a venit vremea să-şi numere bobocii vieții sale, Tudor – V. Cupcea constată cu amărăciune că roadele trudei sale de o viaţă nu-s cine ştie ce îmbucurătoare. E adevărat, el şi-a crescut copiii, i-a dat pe la şcoli, i-a învăţat şi pe dânșii să muncească. Şi fiecare dintre ei îşi va găsi, se vede, rostul său în viaţă. Cel mai mare, Fima, aspirantul de la Chişinău, (în rol artistul emerit al RSSM Vitalie Rusu şi Anatol Răzmeriță) deşi nu-i cine ştie ce isteţ şi ager la minte, totuşi prin trudă şi îndărătnică sârguință îşi va face până la urmă un loc în viaţă. Anton (în rol Constantin Adam), şofer în colhoz, om cumpănit şi muncitor va fi, după cum se vede, un gospodar priceput şi un bun tată de familie. Maria (artista poporului din RSSM Viorica Chirca), unica lui fiică, nu numai că ţine pe umerii săi toată casa, dar şi în câmp nu-i printre codaşi. Şi chiar Ionel

(Viaceslav Madan), mezinul cel şmecher şi cam răsfăţat, pe care Tatăl tare ar vrea să-l vadă student, se pricepe nu numai la glume şi la minge, ci şi la treabă.

Şi totuşi, eroul lui V. Cupcea simte că feciorilor săi le lipseşte ceva, ceea ce poate-i lucrul cel mai de preţ la om căldura şi bunătatea sufletească. Căci fiecare dintre cei trei fii ai săi, pe care îi vedem în scenă, îşi are interesele lui şi-i străin de ceilalţi. Iar când se întâlnesc, îndată se şi încep nesfârşitele certuri cu sudalme şi ameninţări, încât bătrânului Tată îi vine să-şi ia lumea în cap de necaz şi ruşine. Şi el care ar avea acum nevoie de căldură şi înțelegere din partea copiilor, îşi dă seama că n-are de unde se aştepta – odată ce n-ai sădit, nu poţi nici să culegi.

Şi atunci a început să se dumirească Tudor Mocanu că vechiul său crez moral, pe temeiul căruia şi-a durat viața sa şi a familiei sale, este şi el lipsit de ceva esenţial. Căci munca şi veşnica-i goană după agoniseală, deşi i-au asigurat o mai bună stare materială, nu i-au adus adevărata fericire nici lui, şi nici altora din casa sa. Asta o vădesc mai ales Veta, nevastă-sa bolnavă, pe care el cuprins de patima pricopselii, n-a ştiut s-o ferească de năpastă, şi Mihai, poetul, cel mai curat şi mai bun la inimă dintre copiii săi, care a părăsit pentru totdeauna casa părintească, dezicându-se de tată-său. Şi apoi şi veşnicele certuri dintre ceilalţi feciori ...

Ajutat şi de Doina, Tudor ajunge la dezvăluirea unui mare adevăr: munca şi lupta pentru o viaţă materială mai bună trebuie să fie înnobilată şi încălzită de idei şi visuri înălţătoare, de bunătate şi curăţenie sufletească, de farmecul frumosului şi al poeziei. Căci altfel goana după avuţie îl sărăceşte şi-l secătuieşte sufleteşte pe om, care devine robul patimii sale, şi nu-i aduce bucurie şi fericire nici lui, şi nici celor din jurul său.

Bine, dar atunci înseamnă că el nu şi-a trăit viaţa aşa cum ar fi trebuit? Oare toate suferinţele şi strădaniile lui au fost în van? Aceste gânduri îl chinuiesc de la o vreme pe eroul lui V. Cupcea, lipsindu-l de somn. De obicei frământările acestea îl năpădesc noaptea, mai ales dinspre ziuă, când se trezeşte după o nouă beţie. Şi atunci iese în pridvor să mai răsufle oleacă de aer proaspăt. Şi stând aşa, se lasă furat de gânduri, amintiri, depănându-şi firul vieţii, cugetând şi judecând cele trăite.

Dar cum se făcea ziuă şi toţi ai casei, dimpreună cu tot satul se trezeau, viaţa reintrând în făgaşul ei obişnuit, Tudor dregându-se cu câte o cană de basamac, revenea şi el la apele sale, copleşit de mulţimea de treburi ce trebuiau făcute de zor şi fără întârziere. Iar toate frământările ce-i răvăşiseră noaptea sufletul le socotea rod al unor momente de slăbiciune. Or el, care poartă răspunderea pentru bunăstarea familiei sale şi pentru brigada colhozului, nu-şi poate permite a se lăsa copleşit de o asemenea moleşeală.

Pentru a se îndreptăţi cumva el debitează o întreagă filosofie – că, cică, aşa e viaţa, – dacă nu te mişti iute, te calcă alţii în picioare, că oamenii mici ca el nu-şi pot permite luxul de a avea o demnitate morală prea mare, că poezia n-ar fi de nasul lui, căci el fiind ţăran nu ştie cum să umble cu frumuseţile istea gingaşe ş.a.m.d. Doina însă (de altfel ca şi Mihai) nu acceptă o asemenea filosofie. De aceea Tudor până da urmă se desparte de ea destul de rece.

Doina pleacă luând-o cu sine şi pe Veta în Ţara Doinelor, iar Tudor Mocanu rămâne să-şi vadă mai departe de treburi, griji şi necazuri. Şi totuşi confruntările pe care le-a avut cu ea, deci şi cu propria-i conştiinţă, nu vor trece fără urme. Atât pentru Tudor, pe care actorul îl arată cuprins de chinuitoare nelinişti, cât şi mai ales pentru spectatori care au asistat la acest emoţionant proces de conştiinţă.

Valeriu Cupcea a ştiut să redea cu o impresionantă putere şi tact lăuntric gama de trăiri şi frământări ale eroului său. Tudor – V. Cupcea, acest om mândru, dotat cu un deosebit spirit activ, cu o remarcabilă inteligenţă înnăscută şi o nespusă forţă şi dragoste de muncă, care deşi s-a încurcat, s-a împotmolit în compromisuri şi concesii morale totuşi, după cum o spune Doina, are rădăcini sănătoase, îşi trăieşte drama sufletească cu tensiune şi sinceritate. Şi anume interpretarea în genere reuşită a acestui rol îi imprimă spectacolului profunzime, vigoare, dramatism.

Varianta pusă de I. Druţă la dispoziţia Teatrului academic moldovenesc se deosebeşte de cele publicate. Autorul a eliminat din piesă unele personaje

(Murgu, Gânju) şi scene groteşti, a înlăturat o serie de amănunte ce nu erau direct legate de tema principală, evitând şi unele momente care diminuau întrucâtva chipul lui Tudor. Şi aceasta cu scopul evident de a focaliza atenţia asupra semnificaţiilor majore ale conflictului central, care capătă astfel o mai mare pondere, profunzime şi gravitate. Regizorul şi interpretul au susţinut din plin această tendinţă spre o tratare serioasă şi aprofundată a chipului atât de complex al lui Tudor, dezvăluind sensurile adânci, de ordin etico-filozofic ale dramei lui sufleteşti.

La realizarea izbutită a scenelor din planul vieţii cotidiene au contribuit şi alţi actori. Viorica Chirca prin detalii simple, dar sigure, bine alese, a ştiut să creioneze un remarcabil portret scenic al Mariei. Veşnic robotind eroina ei, deşi nu-i prea frumoasă la înfăţişare, e totuşi deosebit de atrăgătoare prin bunătatea şi curăţenia sufletească şi delicateţea ei feminină. Merită menţionată aparte scena mută în care Maria – V. Chirca, după ce i-a petrecut pe toţi la lucru, i-a oglinda şi privindu-şi atent şi oarecum cointeresat, dar şi întru câtva contemplativ imaginea, îşi îndreaptă o şuviţă nespusă de păr, îşi potriveşte broboada, iar apoi luându-şi sapa pe umăr şi coşuleţul în cealaltă mână, porneşte şi ea la câmp. Niciun cuvânt rostit, niciun gest „teatral” de prisos, dar ce bogăție de sensuri, ce avalanşă da sentimente se pot citi pe faţa acestei talentate artiste. E un adevărat studiu de autentică artă actoricească.

E foarte plastic şi organic jocul scenic al lui Veaceslav Madan în rolul lui Ionel, Personajul său care priveşte viața oarecum de sus, ironic, tinzând totuşi să trăiască din plin bucuriile ei, câştigă fără nicio rezervă simpatia publicului, replicile sale stârnind de obicei ilaritate şi chiar aplauze.

Un chip pitoresc aduce în scenă Vladimir Cobasnean. Eroul său, căruţaşul Grigore, om cu o casă de copii, copleşit de griji şi necazuri, nu rămâne totuşi indiferent la apariţia Doinei, a cărei sosire a fost şi pentru el o adevărată sărbătoare. Pe alocuri însă actorul depăşeşte întru câtva limitele jocului liber, firesc, subliniind în mod excesiv, oarecum forţat naivitatea şi simplitatea rudimentară a personajului. Profilul, în de obşte distinct conturat al achizitorului de zarzavaturi Ivan Francozici, om degradat, fără neam şi fără credinţă, este prezentat în tuşe groteşti uneori cu evident iz naturalist, de artistul emerit al RSSM Iurie Haso. Constantin Adam schițează un portret al lui Anton, în linii mari corect, dar care s-ar cere mai bine individualizat în plan psihologic.

Mai puţin reuşit e prezentat în scenă cel mai mare dintre feciorii lui Mocanu – Fima, aspirantul. În piesă comicul acestui personaj reiese de la

sine, în ciuda seriozităţii lui pretenţioase. Dar Vitalie Rusu, şi într-o anumite măsură şi Anatol Răzmeriţă, probabil de comun acord cu regizorul, joacă acest rol în stilul comediei satirice, îngroşând voit culorile şi pedalând de dragul galeriei momentele hazlii, ceea ce se află în vădită disonanţă cu tonalitatea generală a realizării spectacolului.

Dacă planul concret-real al piesei a fost înfăţişat în scenă la un nivel în de obşte agreabil, având chiar şi o serie de momente de autentică inspiraţie artistică, latura poetico-simbolică încă nu şi-a aflat o întruchipare adecvată. Şi aici în primul rând e vorba de interpretarea rolului Doinei.

Chipul acesta prezintă fără doar şi poate mari dificultăţi pentru interpret. Căci în acest personaj simbolul, fantasticul, eternul se îmbină cu trăsături reale, concret pământeşti. Doina personifică idealul etic şi estetic al generaţiilor de moşi-strămoşi ai poporului moldovenesc, bogăţia lui spirituală acumulată de-a lungul secolelor, dar e în acelaşi timp şi conştiinţa suferindă a lui Tudor Mocanu. Întruchipând poezia şi frumuseţea sufletească a poporului, ea este o poemă imaterială, oarecum înălţată şi aureolată, şi în acelaşi timp foarte simplă, apropiată, aproape chiar familiară (într-o remarcă a piesei se spune că ea vorbeşte cu vocea fetei vecine şi poartă fustişoare de cit, bluziţă de in brodată, basma albă).

Cu părere de rău, Raisa Ene, unica interpretă a acestui rol (regizorul a săvârşit o vădită greşeală distribuind pentru un rol atât de dificil doar o singură actriţă), n-a reuşit să întruchipeze la un nivel susţinut nici latura alegorică, şi nici chiar cea concret-reală a acestui personaj-cheie. Căci ca simbol al poeziei şi bogăţiei sufleteşti de veacuri a poporului ea apare rece, străină (ceea ce e subliniat şi prin costumul Albei ca Zăpada şi alte veşminte pe care le schimbă actriţa, prezentând de-a lungul spectacolului o adevărată paradă a modelor), e prea distantă (fapt sugerat şi de suita de doine-asistente ce o întovărăşesc ca pe o domniţă; o fi oare aşa ceva şi în Ţara Doinelor?) şi în afară de aceasta nu-i îndeajuns de plastică, mai ales în comparaţie cu Veta Constanţei Târţău.

Deşi Doina aparţine întregului popor, totuşi orice om îşi are Doina lui, care îi e deosebit de apropiată şi căreia îşi destăinue gândurile şi sentimentele cele mai intime. Şi dacă ar fi să ne închipuim o întrupare a trăsăturilor ei, probabil că pe primul plan ar fi înţelepciunea înţelegătoare, bunătatea şi sensibilitatea sufletească. Or, Doina – R. Ene în dialogurile ei vorbeşte adesea pe un ton nu numai sâcâitor, cicălitor, ci şi acuzator, demascator, iar uneori chiar certăreţ, ajungând la un moment dat, ca după o replică spusă

într-o formă deosebit de tăioasă, să arunce demonstrativ fasolea în strachină şi să plece mânioasă.

Desigur, ar fi greşit să aruncăm întreaga vină pentru eşecul acestui rol atât de complex şi de greu doar asupra tinerei actriţe. Probabil, aici e în primul rând vina regizorului care n-a găsit cea nimerită pentru realizarea scenică a acestui chip sincretic. De aceea e cazul ca şi autorul montării şi interpreta să continue munca asupra chipului. Totodată credem că e absolut necesar ca pentru acest rol să fie distribuite şi alte actriţe. Doar, slavă domnului, teatrul are în trupa lui o întreagă constelaţie de artiste tinere şi talentate.

Nu are deocamdată ponderea cuvenită în spectacol nici Mihai. În piesă versurile lui răsună doar prin radio. Ideea regizorală ca poetul să apară în scenă (deşi oarecum imaterial şi static), este ca atare acceptabilă, însă interpretul Anatol Mândru, e pus în condiţii dificile. Căci rostite din fundul scenei versurile sunt pur şi simplu greu de desluşit. Şi balada stejarului, deosebit de sugestivă, care are vădite corespondenţe cu atmosfera acţiunii scenice, reliefând totodată tema înfrățirii omului cu natura în veşnica şi nesfârşita curgere a vieţii, nu are răsunetul şi semnificaţia cuvenită.

Un simbol este în fond şi Veta, nevasta bolnavă a lui Tudor. Deşi în piesă rolul e aproape static, aproape fără text şi acțiune, fiind în mare parte figurativ şi funcţional, Constanţa Târţău reuşeşte să plasticizeze chipul plin de tragism al acestei jertfe pasive a brutalităţii, nesimţirii şi nepăsării omeneşti, devenită o umbră aproape efemeră a femeii de odinioară. Însă în casa lui Tudor Mocanu chiar şi această umbră continuă să fie supusă unor necontenite chinuri, personificate prin alesul fasolei fără de sfârșit. Și numai trecerea în lumea legendelor, plecarea ei în Țara Doinelor, va pune capăt acestui calvar.

Reprezentarea în genere slabă a planului simbolic, lipsa în spectacol a unei autentice atmosfere poetice de înaltă tensiune are drept urmare faptul că trecerea Vetei din planul vieţii reale în cel ideal, legendar nu este îndeajuns pregătită şi motivată, scena consacrării ei în rangul de doină apare oarecum exteriorizată şi întrucâtva declarativă.

Trezeşte obiecţii şi modul în care reacţionează Tudor la plecarea Vetei în Țara Doinelor. Deşi teatrul a încercat câteva variante ale replicii finale, sensul lor e în fond acelaşi: Tudor Mocanu tinde să exploateze în scopuri carieristice, meschine până şi moartea nevestei sale. Însă un asemenea final nu numai că diminuează vădit chipul acestui erou scenic, reducându-l la un personaj ieftin, găunos, ci se află în flagrantă contradicţie cu drama

dezvăluită de-a lungul spectacolului. Dacă Tudor e într-adevăr un om sufleteşte mărunt şi depravat, frământările lui lăuntrice n-ar avea cine ştie ce valoare etno-filosofică şi, probabil, ele n-ar putea fi obiectul unei drame profunde şi serioase, ci mai degrabă al unei reprezentaţii satirice. S-ar cere deci ca teatrul de comun acord cu actorul va reveni asupra finalului.

Lipsa unui puternic plan poetic-simbolic restrânge într-o anumită măsură bogăţia de semnificaţii şi valoarea artistică a montării, acţiunea concentrându-se aproape în întregime în jurul lui Tudor. Desigur, chiar ca dramă lăuntrică a lui Tudor, realizată în cea psihologică realista, spectacolul se priveşte cu interes adunând la rampă o întreagă gamă de idei şi înţelesuri adânci. Şi nu vom păcătui faţă de adevăr dacă vom spune că aceasta e cea mai importantă lucrare a Teatrului academic din stagiunea recent încheiată. Ar fi însă de dorit ca lucrul asupra montării să continue, pentru ca spectacolul să fie ridicat la nivelul unui autentic eveniment artistic. Or şi regizorul, şi trupa dispun de forţele necesare pentru realizarea unui asemenea spectacol-eveniment, care ar fi atât de bine-venit acum în preajma jubileului de 50 de ani ai acestui colectiv scenic moldovenesc.

CLASICA ÎN INTERPRETARE CONTEMPORANĂ
(„AZILUL DE NOAPTE” PE SCENA TEATRULUI ACADEMIC MOLDOVENESC „A.S. PUȘKIN”)

A realiza o montare nouă, contemporană a unui text dramatic cu bogate tradiţii scenice cum e „Azilul de noapte” de A. M. Gorki nu e nicidecum uşor, mai ales dacă din distribuţie fac parte şi actori care au mai jucat în această piesă. Regizorul Andrei Băleanu a avut însă curajul de a lua în lucru această dramă celebră prezentând de curând o nouă variantă scenică la Teatrul Academic „A. S. Puşkin”, interesantă prin interpretarea originală, aprofundată a mesajului gorkian, adânc umanist.

Montarea e lipsită de artificii scenice ultramoderne, deşi factura textului ar permite organizarea unor scene „de şoc”. Dimpotrivă, şi organizarea regizorală a scenelor apar într-o anumită măsură sub semnul tradiţionalismului. Am zice chiar că imaginea exterioară a spectacolului este voit tradiţională, liniile exterioare ale acţiunii fiind oarecum estompate pentru, a face loc în prim-plan dezbaterilor de idei. Căci spectacolul lui A. Băleanu tinde vădit spre drama etico-filosofică.

Scena înfăţişează un subsol cu paturi de scândură în trei caturi, unde-şi au culcuşurile locatarii acestui bizar sălaş. Un zid masiv şi rece ca cazemată – fundalul – desparte această groapă, spre care se scurg „lepădăturile societăţii”, de restul lumii. Din ferestrele opace ale acestui zid de bloc abia licăresc nişte becuri ca nişte stele îndepărtate din alte galactici. Acolo, departe e o altă lume, aşa-zisa „lume bună”, în care însă nu şi-au putut găsi loc cei de s-au aciuat aici. Ei sunt pur şi simplu eliminaţi din viaţa socială şi aruncaţi în această cavernă, împinşi spre acest „fund” al vieţii sociale.

Locatarii acestui jalnic pension sunt nişte foşti oameni. Totul vorbeşte despre moartea civilă a celor de aici, despre agonia lor morală şi fizică. De la societatea ce i-a expulzat din rândurile sale ca pe nişte oameni de prisos, după cum o spune unul din personaje, le-au rămas doar crâmpei de amintiri amestecate într-un amalgam caleidoscopic, îmbinat cu amarul iluziilor pierdute şi copleşitoarea moleşeală sufletească aburite de votcă, apucăturile, sau mai bine zis rămăşiţele din apucăturile ce şi le-au avut cândva, precum şi câte vreo zdreanţă, fostă şi ea pe vremuri haină.

Huiduiţi, batjocoriţi şi umiliţi în acea societate inumană, sau chiar de-a dreptul alungaţi cum e cazul cu veselul cizmar Alioşka, căruia poliţia îi

interzice de a se mai arăta pe străzile cu „lume bună”, aceşti dezmoşteniţi se simt în largul lor doar aici printre cei de aceeaşi teapă cu ei. Şi spre deosebire de elita societăţii, care se străduieşte se apară cât mai strălucitoare pentru a-şi ascunde găunoşenia sufletească, chiriaşii pensionului nu mai simt nevoia de a se împopoţona în zorzoanele falsei aparenţe. Orice convenţionalitate apare aici de prisos căci „aici nu mai sunt domni… toate s-au şters, omul a rămas gol-goluţ”.

Toţi ştiu totul despre fiecare, căci viaţa fiecăruia e în văzul tuturor. Şi, în ciuda unor mici certuri, a larmei şi gălăgiei ce se iscă adesea, totuşi până la urmă locatarii se înţeleg destul de bine între ei, formând o masă destul de omogenă – „drojdia societăţii”.

Regizorul subliniază intenţionat aceasta, eroii fiind în mare măsură egalizaţi în scenele de masă, acţiunea exterioară individuală a personajelor e redusă la minimum. Se ştie că montările acestei drame gorkiene de obicei excelează prin scene pitoreşti ale vieţii de boemă, adesea poetizată. Andrei Băleanu nu s-a lăsat însă ispitit de ademenitoarea posibilitate de a plăsmui scene cât mai viu colorate şi personaje extravagante. Dimpotrivă, el scoate în evidenţă caracterul cotidian, obişnuit oarecum monoton al vieţii din azil. Chiar şi certurile, larma şi gâlcevile, vânatul pitacilor, beţiile sunt aici un lucru obişnuit. Personajele, deşi individualizate, sunt lipsite de trăsături excentrice, ele nu ies cu nimic din comun, din această masă oarecum semăluită.

Treptat însă spectatorul face cunoştinţă mai îndeaproape cu locatarii azilului. Iată-l pe Satin (în rol Victor Ciutac), fost telegrafist, cândva bibliofil şi amator de cugetări înţelepte, dar care după câţiva ani de puşcărie a devenit un pungaş, trişor de cărţi şi mare amator de votcă. Contrar tradiţiilor, personajul lui Ciutac nu se prea evidenţiază dintre ceilalţi chiriaşi ai pensionului Kostîliov. Atâta doar că-i place să pronunţe anumite cuvinte „savante”, pe care nu toţi le înţeleg. Dar el nu face paradă de elocvenţe şi le spune mai mult pentru sine, din obişnuinţă, mecanic. Şi ele sună şters, ca nişte monede vechi, ieşite din uz. În rest el e ca şi ceilalţi. Şi tot ca ei se agită când îşi aminteşte de puşcăria care i-a schilodit viaţa, şi tot ca şi ei vânează pitaci pentru votcă, fiind gata chiar de a se linguşi pe lângă alţii pentru a obţine moneda râvnită. Cinste, onoare – la ce bun? Ca şi alţi tovarăşi de-ai săi el ştie prea bine că în societatea în care trăiau aşa ceva nu există, ca aceasta e o ficţiune, care-i serveşte aşa-zisei „lumi bune” pentru a-şi ascunde decăderea morală. Şi tocmai ei, cei obidiţi şi dezmoşteniţi de această societate inumană

să se poarte cinstit faţă de ea? De altfel, Satin – Ciutac le spune toate acestea oarecum în treacăt, cu un aer de lehamete. Şi cuvintele de reprobare a lumii nedrepte sunt nu atât ca un protest, ci mai mult ca o constatare a situaţiei de fapt, constatare menită să justifice modul de viaţă al celor ajunşi aici la fundul vieţii obşteşti. Nimic nu prevesteşte că el, acest Satin, afundat în atmosfera de toropeală spirituală din această mocirlă socială va fi poetul şi filosoful ce va cânta şi ridica în slăvi Omul şi forţele lui creatoare.

Iată-l și pe prietenul lui Satin, Actorul, care și-a ratat nu numai bruma de talent ce-o avusese, ci și demnitatea de om, simbolizată pentru el prin nume (fără nume nu există nici omul), și sănătatea subminată de alcool. V. Soțchi-Voinicescu înfățișează un personaj plin de naivă sinceritate, bicisnic și inofensiv care-și dă prea bine seama de adâncimea gropii în care a căzut și care reînvie de îndată ce apare o rază de nădejde de a scăpa de aici. Interpretul știe să sublinieze cu subtilitate gama de nuanțe ale dramei eroului său, jocul său fiind deosebit de impresionant în scenele renașterii sufletești a Actorului. E același om, în aceleași zdrențe, în același bârlog pentru pauperi, dar sufletu-i a căpătat din nou putere și libertate. Deși chipu-i e palid, ca și mai înainte, dar acum el iradiază încredere, inspirație, iar versurile îndrăgite, cu toate că-s declamate cu o voce ștearsă, tocită, emană lumină, sunând ca un cânt al renașterii omului. V. Soțchi-Voinicescu a continuat să lucreze cu asiduitate asupra poporului și la reprezentațiile ce au urmat după premieră jocul său era mult mai expresiv în semnificațiile trăirilor interioare și totodată liber de anumite nuanțe de melodramatism ce se făceau observate la început.

Unul dintre cele mai viu colorate personaje ale dramei gorkiene este Baronul. Descendent din păturile superioare ale lumii bune, el prezintă și gradul extrem al presiunii morale. Nefiind învățat a face ceva de folos și deprins să trăiască pe seama altora el și aici se hrănește pe lângă prostituata Nastia. În fond, deci modul de viață al Baronului nu s-a schimbat. De aceea apare plin de semnificație faptul că pentru Baron procesul degradării sale se reduce în esență la exterior, la schimbarea hainelor – de la frac până la roba de pușcăriaș și zdrențele din azil. Spectacolul ne arată că și acest personaj ridicol și în esență tragic este o jertfă a orânduirii inumane. Scena în care baronul plânge pentru că n-a fost în stare să reziste și a lătrat pentru votcă, recunoscându-și astfel completa nimicnicie sufletească, deși nelipsită de melodramatism, e zguduitoare. Cu părere de rău, acest chip care după Gorki e menit să simbolizeze lipsa de orice perspectivă istorică a aristocrației ruse, goliciunea ei spirituală, nu are deocamdată ponderea cuvenită. Anatolie

Mândru reușește doar să schimbe conturul exterior al Baronului, fără a-l aprofunda. Satin, Actorul, Baronul se puteau cel puțin consola cu amintiri frumoase din trecut. Dar Nastia, prostituata, nici măcar amintiri n-avea. Însă, răspunzând unei necesități inerente omului de a năzui spre o viață frumoasă, ea evadează cel puțin prin vis din această lume a coșmarurilor. N-avea de unde ști ea cum apară adevărata dragoste și fericire, și de aceea lumea cea țesută din iluzii și-o contura după rețetele romanelor de bulevard tip Dragostea fatală. Dina Cocea s-a străduit să interpreteze acest rol cu mult simț și sinceritate, tinzând să evidențieze tragedia acestei vieți chinuite, durerea și deznădejdea eroinei sale. Uneori însă actrița abuzează de notele forte, se agită prea mult, ceea ce pe alocuri diminuează dramatismul chipului. Margareta Ureche a știut să imprime aceluiași personaj mai multă căldură umană, să o facă pe Nastia mai lirică, mai visătoare, mai feminină. O altă categorie de locatari ai azilului – Baronul, Kleșci, Tătarul, Kvașnia și alți oameni care-și câștigă pâinea muncind – știu din propria lor experiență cât este de grea viața omului muncitor într-o societate nedreaptă. Dar, consideră ei, trebuie să-ți trăiești viața așa cum este ea, mulțumindu-te cu puținul ce ți-e dat, fără a-ți face iluzii deșarte în privința unui trai mai bun, întemeiat pe dreptate și adevăr.

Spectatorul însă își poate ușor da seama că acest realism târâtor nu e deloc mai bun decât minciuna zaharisită a iluziilor. Căci dacă evadarea într-o lume închipuită conține totuși în sine condamnarea realității inumane, pragmatismul meschin al lui Bubnov, care este cel mai elocvent colportor al acestor concepții, nici măcar asta n-o face, îndemnând la acceptarea fără cârtire a idiotismului unei existenței sorbete. Un asemenea practicism utilitaristic în acele condiții apare nu numai conservativ, ci de-a dreptul nociv, secătuindu-l sufletește pe om, făcându-l egoist, insensibil la durerea altora, incapabil de a lupta pentru schimbarea condițiilor sociale de viață. Să ne amintim de egoismul cinic al lui Kleșci, care așteaptă să-i moară cât mai degrabă nevasta pentru a scăpa de nevoi. Câtă indiferență și nesimțire aflăm la Bubnov care, la vestea că a murit Ana, răsuflă ușurat, că în sfârșit nu va mai avea cine tuși atât de sâcâitor.

Spectacolul reliefează faptul că și Bubnov, și Kleșci, și Kvașnia, și înșiși proprietarii azilului – Kostîliov cu nevastă-sa Vasilisa – sunt niște oameni schingiuiți moralicește de orânduirea socială, care prin însăși esența sa este potrivnică firii omului.

Regizorul s-a străduit să reliefeze aceste personaje conform concepției gorkiene.

Trifon Gruzin în rolul lui Bubnov prestează un joc aparent simplu, dar consistent. Bubnov – Gruzin n-are pretenția de a medita, de a filosofa. El e pur și simplu un om ce-și știe lungul nasului și din colțul unde roboteşte mereu îi sfătuieşte și pe alții să nu umble cu capul prin nori. El nu caută adevărul vieții – la ce bun. Dar însăși credința că omul nu trebuie să caute adevărul, să raționeze, să filosofeze e și ea o filosofie – filosofia acomodării și supunerii oarbe condițiilor vieții sociale, e un sistem de concepții pe care veacuri la rând s-au menținut orânduielile nedrepte. Bubnov – Gruzin e un chip bine conturat, lucrat în detalii șlefuite, de o individualitate precisă.

Același personaj în interpretarea lui Teodor Țărnă e prezentat în linii mai generale, dar îndeobște în limitele corectitudinii.

Un chip consistent colorat al unei târgovețe trupeșe, avane și pofticioase de desfătări trupești întruchipează Ecaterina Cazimirova (Kvașnia). Treburile, se vede, nu-i merg prea rău și ea mulțămită de sine vrea să vâneze cât mai multe plăceri în viață. De altfel ea nici nu are cine știe ce pretenții – un soț pe care să-l ducă de nas, un ibovnic mai tinerel, ceva bănișori și votcă cât mai multă. Kvașnia – Cazimirova încarnează mahalagismul agresiv în forma lui cea mai nocivă.

În același rol Eugenia Botnaru prezintă un chip realizat mai calm, mai reținut în manifestările sale, dar și mai redus ca forță de generalizare socială.

Portretul scenic al meseriașului Kleşci, om necăjit, căruia îi moare nevasta, este prefigurat de Damian Dimitrov. Kleşci vrea să-și câștige pâinea prin trudă, dar, până la urmă, își dă seama că în lumea orânduită pe temelii nedrepte munca cinstită nu-i poate asigura omului o viață destoinică. Actorul slujește cu fidelitate textul, deși jocul său nu e lipsit de anumite nuanțe de falsă teatralitate. Căci D. Dimitrov nu are în scene acea libertate lăuntrică, dezinvoltura care e atât de necesară unui joc firesc, străin de sforțări emfatice.

Vasile Buzatu, în rolul lui Kostîliov, folosind culori îngroșate, plăsmuiește un personaj pe cât de individualizat, pe atât reprezentativ al proprietarului hapsân, fără scrupule, și pe deasupra și gelos. Și dacă chiriașii săi erau „lepădături ale societății”, el care se hrănea pe contul acestor lepădături, apare deosebit de respingător. Deși e înfățișat în plan satiric grotesc, Kostîliov – Buzatu se înscrie organic în ansamblul personajelor dramei.

De o teapă cu el e și nevastă-sa, Vasilisa Karpovna, femeie vicleană și crudă. Interpretele acestui rol, Lidia Valeanscaia și Larisa Bordeianu, reușesc să prezinte un personaj veridic în frământările sale izvorâte dintr-un bizar amalgam de dragoste și răutate, gelozie și viclenie, deznădejde și dor

de răzbunare. L. Valeanscaia redă totuși cu mai multă profunzime stările sufletești, alternarea gamei de sentimente ale eroinei sale împletite într-o îmbinare extrem de contradictorie și complexă.

După cum și intenționase A. M. Gorki, cuplul Kostîliov–Vasilisa prezintă pe viu toată josnicia spirituală a celor cu stare, influența lor vătămătoare asupra a tot ce e bun și curat în viața socială. Una dintre jertfele lor este Nataşa, sora Vasilisei, pe care ei au schilodit-o. Viorica Chirca aduce în lumina rampei un chip atrăgător, plin de sinceritate și nevinovată curățenie. Nataşa – Chirca e ca o floare într-o mocirlă, care, până la urmă, nu putea să nu se piardă.

O nuanță coloristică aparte aduce în spectacol Vaska Pepel hoț de meserie, personaj interpretat de Iurie Negoiță. Pepel – Negoiță apare ca un om bun la inimă, căci a fura în lumea în care trăiau nu era un lucru de rușine, cinstea fiind doar pentru bogați. Deși în unele momente actorul nu redă în toată plinătatea lor stările psihologice ale personajului, de exemplu în scena când Pepel o rupe cu Vasilisa, eroul lui Negoiță e simpatic prin sinceritatea, naivitatea și dorința-i de a afla adevărul vieții, prin curățenia dragostei sale pentru Nataşa. Până la urmă, cade și el în cursa pe care i-o întinse Vasilisa, pentru care chiar și un hoț de meserie e floare la ureche. Am menționat mai sus că spectacolul montat de Andrei Băleanu e o antrenantă dezbatere de idei, în centrul căreia se plasează tema adevărului, a postului pe care-l are omul pe pământ, tema adevăratei fericiri omenești. Și cel care inițiază această discuție este bătrânul pribeag Luca. Regia subliniază că sosirea lui Luca a fost un adevărat eveniment în viața destul de monotonă a azilului. Din momentul în care apare Luca și până la plecarea sa, ba chiar și după asta, el se află în centrul spectacolului.

Se știe că de obicei acest personaj era interpretat ca un apostol fals, ca un mincinos ipocrit, care, după cum spunea A. M. Gorki, mințea fiindcă pentru asta era hrănit.

Dar regizorul Andrei Băleanu și interpretul acestui rol Arcadie Plățânda au propus o altă tratare a acestui personaj. Luca – Plațânda este un sincer și harnic căutător al adevărului în viață. Pătruns de sentimentul dragostei față de oamenii, înzestrat cu o minte de înțelept și cu inimă mare și bună Luca, văzând că societatea în care trăiau dreptatea e la fundul mării, iar adevărul îmblă cu capul spart, caută în modul cel mai dezinteresat să-i ajute pe locatarii azilului. Dragostea sa față de oameni nu se mărginește doar la compătimire față de cei năpăstuiți, ci e pătrunsă de credința în măreția omului, în atotputernicia lui. „Omul pe toate le poate, numai vrere să aibă” – spune bătrânul pribeag. El a intuit chiar că și însăși existența lui Dumnezeu

să fie în dependență de om. Căci întrebat fiind, de există Dumnezeu, Luca răspunde: „ Este, dacă crezi că este, și nu-i, dacă crezi că nu-i … „ Și aceste raționamente nu sunt niște simple sofisme seci Luca – Plațânda le spune de parcă s-ar spovedi în văzul nostru.

Bătrânul a ajuns la înțelegerea faptului că omul trebuie numaidecât să aibă un ideal (povestea despre pământul celor drepți), mai ales când se află la periferia vieții sociale, cum e cazul cu cei din azil. Dar neputând afla un ideal comun pentru toți oropsiții, care le-ar ajuta tuturor să-și schimbe viața, Luca caută să-i ajute măcar pe unii dintre ei – pe Actor – să reînvie sufletește în speranța de a se vindeca de alcoolism, pe Vaska Pepel și Nataşa – să scape din această cloacă otrăvită fugind în Siberia, pe Nastia – să uite de nenorocire evadând în lumea iluziilor.

Luate ca atare, sfaturile sale sunt bune și înțelepte. Totuși, până la urmă, toate povețele bătrânului s-au dovedit a fi zadarnice, deoarece Pepel a nimerit la pușcărie, Nataşa a fost schilodită, Actorul s-a sinucis, Nastia e distrusă sufletește. Și cine știe, poate că și bătrânul de n-ar fi dispărut la vreme, ar fi nimerit la strâmtoare.

Multe le pricepea Luca cu mintea lui pătrunzătoare și inima-i mare și bună. El încă n-a înțeles esențialul – autoperfecționarea morală a personalității, bunăvoința și armonia între oameni nu puteau prinde rădăcini trainice pe terenul vitreg al vieții sociale întemeiate pe nedreptate și minciună. Bătrânul s-a apucat să salveze, să vindece individual fără a extirpa boala de care suferea societatea. Or aceasta era o muncă de Sisif.

Până la urmă logica de fier a vieții sociale s-a dovedit a fi incomparabil mai puternică decât vremea subiectivă a bătrânului căutător de adevăr, ea a dovedit că metodele folosite de Luca pentru izbăvirea oamenilor sunt greșite, că ele nu vindecă, ci doar alină întrucâtva durerea.

Așa cum e întruchipat de Arcadie Plațânda bătrânul Luca este un personaj atrăgător prin înțelepciune și bunătate, prin căutările asidue, prin curajul și sinceritatea lui, prin adânca cunoaștere a sufletului omenesc. Și spectatorul negreșit se pătrunde de o adâncă părere de rău că acest om bun și înțelept n-a putut aduce bine nimănui, și că el n-a putut găsi calea cea dreaptă spre adevăr, suferind o înfrângere totală. Cu atât mai profundă va fi înțelegerea ideii fundamentale a reprezentației, că binele nu putea înflori și da roade în acele condiții sociale, cu atât mai categorică va fi condamnată morala societății corupte, care prin însăși esența potrivnică firii omenești, tendinței omului spre fericire.

O asemenea interpretare a textului apare deosebit de interesantă și rodnică, și, în ultimă instanță, corespunzătoare mesajului profund umanist al dramei.

A.M. Gorki în articolul *Despre piese* relata că în „Azilul de noapte” el intenționase să arate caracterul deosebit de păgubitor al cultului iluziilor liniștitoare. Un asemenea consolator de meserie, deosebit de deștept și bun de gură (de aceea și deosebit de periculos), trebuia să fie Luca. Dar, recunoaște scriitorul, eu n-am reușit, probabil, să-l fac să fie altfel. Într-adevăr, chipul lui Luca din drama gorkiană este mult prea complex, profund și atrăgător pentru a fi considerat drept consolator-profesionist cu sufletul împietrit și rece, care minte pentru a-și câștiga pâinea. O asemenea tratare a acestui personaj ar fi vădit unilaterală, îngustă și nepotrivită textului dramei gorkiene.

Atitudinea atât de categoric negativă a autorului față de acest chip poate fi explicată în primul rând prin faptul că demascarea iluziilor liniștitoare de tip tolstoist, care lăsau în umbră problema transformării a înseși temeliilor vieții sociale, era pe atunci deosebit de arzătoare. Logica luptei impunea nu numai demascarea concepțiilor greșite, ci și a colportorilor lor. Astăzi însă când tolstoismul care „exprima starea de spirit a democrației primitive țărănești” (Lenin) este demult depășit, această dispută prezintă pentru noi interes doar din punctul de vedere al cunoașterii istoriei.

Cunoscutul critic literar I. I. Iuzovski subliniază „cu cât va fi mai lungă viața piesei lui Gorki pe scena sovietică, cu atât mai mult se va accentua ideea bunăvoinței, fiindcă metodele lui Luca, respinse de viață, capătă tot mai mult o însemnătate istorico-cognitivă, iar însăși ideea atitudinii binevoitoare față de om, teza că orice om trebuie cinstit și stimat, capătă în sfârșit teren real în viață și devin deosebit de actuale. Astăzi, de la distanță, noi ne putem da seama că deși Luca n-a găsit calea spre adevăr, el putea fi sincer în căutările sale, în propovăduirea dragostei față de om. Poveștele lui n-au salvat pe nimeni dintre locatarii azilului. Și totuși trecerea lui pe aici n-a trecut fără urme. El a fost ca o cometă, care și după dispariția sa lasă o coadă luminiscentă, care multă vreme continuă să iradieze lumină. Deși bătrânul n-a fost în stare să le arate chiriașilor lui Kostîliov calea spre fericire, el după cum remarcă Satin, i-a pus pe toți în fermentație, i-a făcut să înceapă a se gândi la rostul lor în viață, la calea spre adevărul vieții.

Spectacolul lui A. Băleanu evidențiază faptul că de n-ar fi fost Luca, poate nici Satin n-ar fi ajuns la raționamentele sale despre măreția omului și ridicarea acestuia de asupra condițiilor sociale. Acest intelectual declasat, dezamăgit de viață, fiind „pus în fermentație” de bătrânul pribeag, care a

acționat asupra lui „ca un acid asupra unei monede vechi”, la un moment dat a renăscut, atingând culmi spirituale nebănuite până acum. Victor Ciutac printr-un intens joc interior reușește să redea foarte convingător această renaștere și înălțare spirituală a eroului său.

Satin – Ciutac înțelege prea bine că moșul mințea de dragul oamenilor. Dar aceasta nu îndreptățește nici de cum minciuna care este religia robilor și a stăpânilor, pe când Dumnezeul omului liber este adevărul.

Neputând afla calea reală pentru afirmarea adevărului în viața socială, Luca își îndreaptă întreaga atenție spre sfera subiectivă a individului, dragostei față de oameni transformându-se în milă pentru cei umiliți și obidiți. Satin însă înțelege că mila îl demagnetizează, îl demobilizează sufletește și-l înjosește pe om. El exclamă: „Trebuie să-l respectăm pe om! Nu să-l înjosim cu mila”, căci „Omul e adevărul! Totul e în om, totul pentru om. Nu există decât omul, în rest totul e rolul mâinilor și al crierului său. Omul! Ceva măreț” Acest imn înălțat omului, forțelor sale creatoare, capacităților lui de a-și făuri o nouă soartă istorică, au o mare valoare mobilizatoare definind rezonanța social-optimistă, profund umanistă a spectacolului.

Satin a fost singurul din azil care l-a înțeles mai adânc pe Luca, știind a alege tot ce avea acesta rațional de laturile slabe ale cugetărilor lui. El citează spusele bătrânului despre rostul creator al omului (Omul trăiește pentru tot ce e să vină mai bun. De aceea orice om merită să fie respectat.) Nu e greu de observat că și raționamentul bătrânului – omul pe toate le poate – e foarte apropiat, de cele spuse de Satin despre atotputernicul omului. Însă la Luca aceste idei juste au un caracter pasiv, de meditație constativă, pe când la Satin reflecțiile acestea sunt pătrunse de un spirit activ optimist, de perspectiva de a-l face pe om stăpân pe soarta sa.

De remarcat că dacă scenele dominante de Luca sunt realizate în cea a firescului vieții cotidiene, în ultimele scene, când în prim-plan apare Satin ce cântă și preamărește Omul, regizorul și interpretul au nevoie de a găsi o altă tonalitate, aceste scene fiind pătrunse de un suflu romantic înălțător, de un lirism răscolitor de cald. Cântându-și versul lor drag, însuflețiți de cuvintele înaripate despre strălucirea omului, locatarii azilului așezați pe masa-barcă plutesc cu toții spre ziua de mâine, spre țărmul fericirii.

Se știe că Satin, deși nu este un erou pozitiv în accepția obișnuită a cuvântului, căci el e în stare să se rupă definitiv din moleșeala vieții de la fundul societății, exprimă mesajul ideatic al autorului. V. Ciutac care a trecut atât de organic în noua sa ipostază, nu apare ca un rezoner. Eroul său nu recită niscaiva maxime citite din cărți, el gândește, meditează în glas și cuvintele

i-au apărut acum, spontan, firesc, fiind lipsite de orice patetism emfatic. E o manifestare de înalt profesionalism al artistului, o dovadă a faptului că el a pătruns nu numai esența atât de semnificativă a personajului său, ci chiar lecturii regizorale a dramei gorkiene. Se pare totuși că unele momente s-ar cere precizate. Călcând tradiția Satin apare în spectacolul lui A. Băleanu nu ca un aristocrat al intelectului, ci ca unul dintre mulți, care nu se evidențiază dintre ceilalți locatari ai azilului. Uneori încă personajul lui V. Ciutac apare prea mărunt, lipsit de orice prestanță interioară.

Interpretarea propusă de A. Băleanu duce la evidențierea unor accente noi în semnificația altor personaje. Astfel, de exemplu, sinuciderea Actorului nu mai apare doar ca un simplu act de disperare, ci și un refuz de a reveni la viața îndobitocită de mai înainte, ca un protest împotriva acelei lumi inumane.

Soarta tragică a Nastei, care n-a văzut nimic afară de murdărie, perversiune morală și sălbăticie și care nemaiputând trăi în acel mediu social nociv încearcă să evadeze măcar cu sufletul într-o altă lume, sună și ea ca un act de vehementă acuzației la adresa societății ce i-a împins pe toți acești oameni în subsolul existenței sociale.

Reprezentația de la premieră încă nu era finalizată în detalii, pe alocuri scenele și mai ales legătura dintre scene fiind abia însăilate, ceea ce producea impresia de fragmentarism. Se pare că regizorul concentrându-și atenția unor personaje și scene n-a reușit să definitiveze în amănunte alte scene și personaje, care uneori apar mai mult schițate și nu evidențiază în deplină măsură de sensuri și semnificații adiacente ale textului.

Ce-i drept la reprezentațiile următoare multe detalii au fost precizate, actorii au intrat mai bine în rolurile lor, întrevăzându-se tot mai vizibil un ansamblu interpretativ.

Pe viitor i-am dori lui A. Băleanu să dea dovada de mai multă exigență în finalizarea montărilor sale, iar în cazul de față să continue munca asupra acestui spectacol conceput atât de interesant și care conține deja atâtea realizări de autentică valoare artistică.

Dacă A. Băleanu va duce la bun sfârșit lucrul asupra acestei montări, ea poate avea o viață scenică lungă, bucurându-se de un bine meritat succes. „Azilul de noapte” prezentat de teatrul „A.S. Pușkin” este un spectacol care impresionează prin idei mari, semnificații adânci, sentimente nobile, care va găsi un viu răsunet în inimile spectatorilor.

SCENA ŞI FOLCLORUL
(NOTE PRIVIND RELAȚIILE TEATRULUI MOLDOVENESC CU ARTA POPULARĂ)

Legăturile cu creaţia artistică populară constituie una dintre problemele cardinale ale studierii istoriei, precum şi a stării actuale şi a perspectivelor dezvoltării de mai departe ale artei dramatice moldoveneşti.

Măsura în care un teatru naţional s-a putut apropia de izvoarele folclorice şi gradul în care el şi-a asimilat tradiţiile artistice populare, după cum se ştie, sunt determinate în primul rând de climatul social-psihologic, de nivelul general al vieţii spirituale, în particular, cultura estetică a auditoriului, de stadiul dezvoltării artei dramatice culte (regiei, jocului actoricesc, scenografiei ş.a.m.d.), cât şi al artelor înrudite – al literaturii (mai ales a celei dramatice), muzicii, coreografiei, artelor plastice, cinematografiei, televiziunii.

Este bine cunoscut faptul că formarea artei scenice a multor popoare sovietice şi din străinătate a fost strâns legată de studierea, însuşirea şi popularizarea folclorului şi tradiţiilor artistice populare. Aceasta o vădeşte în mod grăitor istoria teatrului profesionist ucrainean, bielorus, leton, uzbec, cazac, bulgar, sârb, slovac, unguresc, finlandez şi al altor popoare.

Însufleţit de ideile libertăţii şi dezvoltării naţionale şi tinzând să trezească în inimile spectatorilor săi sentimente patriotice, cultivându-le dragostea faţă de plaiul natal, faţă de oamenii şi cultura lui, faţă de limba maternă şi comorile spirituale făurite de popor de-a lungul veacurilor, tânărul teatru naţional se străduia să reînvie evenimentele şi personajele ilustre din istorie şi din eposul eroic. De obicei însă în perioada construirii şi afirmării primelor trupe naţionale dramaturgia originală a acestor popoare făcea şi ea primii săi paşi, de aceea teatrul căuta să aducă în scenă comorile folclorului poetic, muzical, dramatic şi coregrafic al poporului său.

Necesitatea valorificării tezaurului creaţiei artistice populare de către teatrele naţionale ale diferitor popoare era dictată și de faptul că formule folclorice, limbajul artei populare este accesibil celor mai largi mase de spectatori, şi pentru a găsi o cale cât mai scurtă şi mai sigură spre inima şi sufletul publicului larg trupele teatrale se străduiau să abordeze diferite teme eroico-patriotice şi etico-sociale, apelând nu numai la conflicte şi personaje folclorice, ci folosind pe larg şi formule, imaginile, mijloacele de expresie specifice artei populare.

De aceea, chiar şi atunci când teatrul aborda diferite probleme din viaţă el se străduia să le prezinte într-o formă cât mai apropiată de cea a folclorului. Mai mult decât atât, erau frecvente cazurile când piesele traduse, chiar şi cele clasice, erau localizate şi adaptate la condiţiile de viaţă şi tradiţiile estetice ale poporului, în a cărui limbă erau ele traduse.

Aceste trăsături caracteristice procesului de formare şi maturizare a teatrelor naţionale ale diferitor popoare sunt într-o anumită măsură proprii şi istoriei teatrului moldovenesc. Studierea raporturilor dintre arta scenică cultă, profesionistă şi creaţia artistică populară nu numai că poate contribui la o mai reliefată evidenţiere a căilor specifice de constituire şi afirmare a teatrului moldovenesc, ci şi la o mai profundă înţelegere a caracterului său original, şi ceea ce e şi mai important, la o viziune mai amplă şi mai clară asupra stării lui actuale şi problemelor dezvoltării lui în continuare.

Constituirea relativ târzie a literaturii moderne şi artei culte moldoveneşti, care la început erau şi ele accesibile doar unui cerc restrâns de oameni, a condiţionat faptul că până pe la mijlocul secolului XIX (iar în unele domenii ale artei şi mai târziu), când literatura şi arta profesionistă încep să se afirme tot mai pronunţat în viaţa spirituală a societăţii, cultura artistică a poporului nostru s-a dezvoltat cu precădere pe făgaşul creaţiei folclorice. Arta populară continuă să se manifeste şi să se dezvolte chiar şi mai târziu, în deceniile următoare, paralel cu arta cultă, fiind adesea unica formă de cultură artistică accesibilă maselor, mai ales la sate.

Având un câmp larg de manifestare, folclorul poetic, muzical, coregrafic, teatrul popular, arta decorativă moldovenească cunosc o adevărată înflorire, caracterizându-se printr-o mare bogăţie şi diversitate de valori, cele mai bune opere din creaţia populară rămânând şi azi autentice modele artistice. Căci spre deosebire de arta cultă, receptarea căreia cere o anumită pregătire, folclorul este universal inteligibil, fiind gustat de oameni de cele mai diverse condiţii sociale şi niveluri de instruire estetică din diferite epoci.

Nivelul artistic susţinut al folclorului moldovenesc, precum şi faptul că păturile largi ale populaţiei, mai ales de la sate, nu aveau acces la arta profesionistă au predeterminat aspectul folcloric al mentalităţii estetice populare, care predomină încă multă vreme şi după apariţia şi afirmarea literaturii moderne şi artei profesioniste şi care într-o măsură mai mare sau mai mică continuă să se manifeste până şi în vremea noastră.

Valoarea artistică înaltă a creaţiei populare, precum şi caracterul folcloric al mentalităţii estetice a maselor au avut la rândul lor o înrâurire covârşitoare

asupra procesului de formare şi dezvoltare a literaturii moderne şi artei culte moldoveneşti. Toţi marii noştri scriitori şi artişti – V. Alecsandri, C. Negruţi, Al. Russo, I. Creangă, M. Eminescu, M. Millo, A. Hajdeu şi alţii – tindeau spre valorificarea tezaurului nostru folcloric, spre o cât mai mare apropiere a operei lor de formele artei populare, având grijă ca literatura şi arta moldovenească să fie în consens cu gusturile şi simţirile estetice ale poporului, şi, prin urmare, să-şi găsească drum direct spre un public cât mai larg.

Cât priveşte influenţa folclorului asupra artei dramatice moldoveneşti, ea chiar de la formarea primelor trupe de teatru în secolul 19 poate fi observată atât în strădania de a valorifica nespusa bogăție a poeziei populare, diferite teme, motive, chipuri şi imagini folclorice, cât şi în asimilarea diverselor forme şi procedee pur teatrale, ce se referă la stilul şi maniera de joc scenic, la regie, decor, îmbinarea jocului dramatic cu muzica şi dansul, precum şi a multor altor momente specifice teatrului popular, jocurilor dramatizate şi diferitor obiceiuri populare.

Desigur, în tendinţa generală a tinerei arte moldoveneşti, şi în particular a teatrului de a-şi asimila bogăţia folclorului naţional se răsfrângea şi influenţa romantismului european. După cum se ştie, spre deosebire de clasicism, care prefera motivele din mitologia greco-romană antice, adepţii romantismului, nemulţumiţi de prezent căruia îi opuneau trecutul, cu interesul lor deosebit pentru istoria şi valorile spirituale ale propriului popor, năzuiau spre studierea şi valorificarea comorilor folclorului naţional, elaborate de geniul popular de-a lungul veacurilor şi prin aceasta să contribuie la înălțarea spirituală şi la afirmarea conştiinţei naţionale a poporului.

Stimulaţi de exemplul scriitorilor şi artiştilor de orientare romantică din diferite ţări, oamenii de cultură din Moldova, începând din prima jumătate a secolului XIX, au desfăşurat o vastă activitate de colectare, cercetare şi publicare a operelor folclorului literar şi muzical, ei studiază și descriu diferite datini şi obiceiuri, ceremonii şi jocuri populare, care încep să fie asimilate şi de trupele teatrale.

Erau însă şi alte motive care îndemnau teatrul moldovenesc să se adreseze folclorului. După cum se ştie, teatrul profesionist moldovenesc s-a constituit în ultimele decenii ale primei jumătăți şi primele decenii ale celei de-a doua jumătăţi ale secolului XIX, când în principatul Moldovei s-a înteţit lupta de eliberare naţională împotriva Porții otomane, precum şi mişcarea socială încununată de evenimentele revoluționare din 1848. Şi aceste mişcări progresiste s-au răsfrânt şi asupra procesului de formare a artei dramatice

moldoveneşti, care s-a afirmat chiar din primii ani de existenţă ca o forţă socială activă, legată strâns cu viaţa şi destinele poporului.

Tinerii actori şi scriitori dramatici moldoveni au avut de înfruntat starea de spirit conservativă a cercurilor aristocratice dominante, care manifestau o totală indiferenţă sau chiar ostilitate faţă de arta scenică autohtonă, preferând teatrele străine – franceze, italiene, germane care se aflau pe atunci în Moldova, jucând mai ales diferite piese uşoare, distractive. Tinzând să devină o forţă reală în lupta împotriva orânduielilor şi năravurilor sociale înzecite, tânărul organism teatral caută să-şi lărgească auditoriul pe seama păturilor sociale largi. Printre spectatorii primelor trupe stabile de teatru moldovenesc alături de unii boieri și de feciorii de boieri, precum şi de reprezentanţi ai burgheziei ce se constituia, erau şi funcţionari, tineri intelectuali şi elevi, târgoveți, meşteşugari, slujitori şi chiar ţărani de prin satele apropiate. Şi se înţelege, adresându-se unui auditoriu atât de larg, de pestriţ, în mare parte de condiţie modestă, democratică, teatrul trebuia să țină seama de interesele sociale, nivelul de cultură şi preferinţele estetice ale spectatorilor săi, şi pentru a-i familiariza cu ideile aduse în lumina rampei, dar şi cu arta scenică ca atare, să le vorbească într-un limbaj teatral înțeles de toți.

Vorbind de formarea artei dramatice moldoveneşti V. Alecsandri remarca:

Dificultățile ce se ridică în ochii mei cu forme uriașe de fantasme au sorgintea lor chiar în sânul institutului teatral; căci trei lucruri sunt de creat pentru a dobândi un rezultat satisfăcător: 1) limba, 2) jocul actorilor, şi 3) educaţia publicului. Şi toate aceste trei obiective puteau fi atinse în primul rând pe baza însuşirii folclorului şi a tradiţiilor artistice ale poporului.

Conducătorii tânărului teatru, mai ales V. Alecsandri, C. Negruzzi, M. Kogălniceanu, și M. Millo au optat pentru crearea unui repertoriu original care se oglindească cât mai reliefat prezentul cu problemele lui şi momentele mai însemnate din istoria Moldovei şi care totodată, prin limbă, stil, chipuri şi imagini ar fi apropiat de arta populară.

Se ştie că primele compuneri dramatice din anii 1830, semnate de Gh. Asachi şi M. Millo, deşi se sprijineau pe legende şi motive din istoria Moldovei, ca formă erau departe de modelele folclorice. Scrise pe făgaşul eroicului cu pronunţate nuanţe de patetic, ele glorificau cu veneraţie vitejia strămoşilor, evocau virtutea şi înţelepciunea unor personalităţi istorice ilustre.

Dar de la începutul anilor 1840, când se formează puternica şcoală critică moldovenească, majoritatea pieselor dramatice sunt consacrate diferitor probleme sociale contemporane, ele nemaifiind predestinate acum unui cerc

restrâns de nobili luminaţi, ci păturilor largi ale societăţii. Teatrului, care se dezvoltă în strâns contact cu literatura şi arta populară, îi revine un rol tot mai activ în educaţia socială a publicului. El ia în derâdere diferite metehne obşteşti, afirmând aspiraţii şi sentimente civice înalte şi curate.

În dramaturgia originală predomină comedia, mai ales farsa, vodevilul, opereta, feeria, monologul (cântecul) comic, specii accesibile spectatorilor de diferite condiţii sociale. Şi dacă în calitate de eroi negativi puteau fi boierii, cămătari, demnitari parveniţi şi politicieni corupţi, în rolurile pozitive apăreau, de regulă, oameni simpli, mai ales plugari şi ciobani. În dramaturgia și teatrul moldovenesc al epocii se observă o tendință generală de poetizare a vieții populare.

În majoritatea pieselor comice ale lui V. Alecsandri, C. Negruzzi, M. Millo, C. Stamati-Ciurea mijloacele şi procedeele teatrale sunt simple şi ţin de tehnica farsei şi a vodevilului, în ele se resimte suculenţa şi naivitatea farsei populare. Un rol important îl au aici situaţiile comice, cvi-pro-cvourile şi încurcăturile, strigătura şi cupletul satiric, râsul având o pronunţată tentă demascatoare. Personajele negative, adesea prezentate în culorile grotescului, sunt ridiculizate fără nicio rezervă, deși, uneori în final ele se îndreaptă și totul se sfârșește cu bine.

În această perioadă au fost montate şi opere dramatice de Cervantes, Shakespeare, Moliere, Alfieri, Schiller, Goldoni, Hugo, Scribe, Kotzebue şi ale altor dramaturgi de renume european. Însă constituirea şi afirmarea teatrului moldovenesc este în primul rând legată de piesele adesea oarecum simple şi naive ale lui V. Alecsandri, C. Negruzzi, M. Millo şi a altor autori autohtoni. Apropierea de folclor a jucat un rol de seamă în formarea artei teatrale moldoveneşti din secolul XIX.

De menţionat faptul că V. Alecsandri, care poate fi considerat fondator al teatrului moldovenesc, înțelegea prea bine că dramaturgii și interpreții trebuie să țină seama de nivelul de pregătire culturală și estetică a auditoriului. Mulți ani la rând scriitorul evită în mod conștient genul dramei și cel al tragediei deoarece considera că nici trupa și nici publicul spectator nu erau gata pentru așa ceva. Și abia mult mai târziu, când s-au creat condițiile trebuincioase, el scrie bine-cunoscutele sale lucrări dramatice „Despot-Vodă” (1879), „Fântâna Blanduziei” (1883) și „Ovidiu” (1890), opera de vârf în creația dramaturgului.

Urmând tradițiile artei dramatice populare teatrul moldovenesc și-a conturat profilul său interpretativ muzical-dramatic. În spectacolele moldovenești din anii 1840-1850 acțiunea scenică pe lângă rostirea replicilor,

mimice, gest, mişcare, includea, de obicei, şi muzica, cântecul, dansul. Din creaţia populară sunt preluate nu numai unele teme şi personaje, forme sau imagini, ci şi de-a dreptul întregi opere folclorice – legende, poveşti, snoave, cântece, strigături, jocuri pe scenă sunt reprezentate sărbători şi obiceiuri populare. Astfel, de exemplu, „Nunta țărănească" a lui V. Alecsandri redă integral elementele esențiale ale nunții tradiționale din satul moldovenesc.

În această perioadă teatrul folosește adesea folclorul poetic, muzical, coreografic în forma lui originală sau ușor stilizată. Culegerea operelor folclorice, aranjarea şi propagarea creaţiei artistice populare de pe scenă, însoțită de străduinţa de a evidenția înțelesurile ei sociale, constituie prima şi cea mai simplă, deși deosebit de importantă, treaptă a valorificării tezaurului folcloric de către teatrul moldovenesc.

Treptat însă devine tot mai evidentă tendinţa de trecere de la simpla preluare şi reprezentare în direct a folclorului, la valorificarea mai aprofundată şi multilaterală a sensurilor şi imaginilor artei populare. Sunt studiate principiile şi modul în care poporul interpretează şi apreciază din punct de vedere etic şi estetic diferite fenomene ale vițiii. Scena profesionistă continuă să preia diferite trăsături caracteristice dramei populare – teatralitatea viu colorată, simplitatea procedeelor scenice, oarecum directe, claritatea subiectelor dramatice, bazate pe conflicte puternice, deschise, expresive, plasticitatea limbii, ornate cu proverbe şi zicale, umorul democratic, sănătos, caracterul moralizator al finalului.

V. Alecsandri, C. Negruzzi, M. Millo, B.P. Hasdeu şi alţi dramaturg apelează frecvent la formele folclorice ale cântecului, strigăturii, urăturii, bocetului, descântecului ş.a.m.d. Dar aceste tipare au acum, de regulă, un conţinut nou, actual, adesea umoristic. Temele şi chipurile folclorice apar în mare măsură răstălmăcite, eroii literaturii populare adesea capătă în scenă funcţii ale unor personaje reale. De exemplu, în feeria „Sânzeana şi Pepelea" eroul central, Pepelea, apare de fapt ca un flăcău isteţ şi viteaz, care luptă pentru dragostea sa; Papură-Vodă nu-i altceva decât o caricatură deosebit de sugestivă la adresa regelui Carol I, iar Păcală şi Tândală sunt nişe portrete satirice ale miniştrilor regali.

Legendele şi cântecele haiduceşti, şi în primul rând drama populară „Jienii", întâlnită şi azi în diferite raioane ale Moldovei, au fost prelucrate şi folosite de M. Millo în drama eroică „Jianul".

Apropierea teatrului moldovenesc de viața şi creaţia artistică a poporului a fost înlesnită și stimulată de colectarea, studierea şi publicarea folclorului poetic. Totodată, culegerea şi propagarea poeziei populare, proces la care a participat din plin şi teatrul, a contribuit la formarea şi afirmarea limbii

literare moldoveneşti, libere de întorsăturile greoaie, nefireşti, specifice limbii vechilor cărţi Bisericeşti, cât şi de supraîncărcarea ei artificială cu diferite barbarisme.

Legăturile strânse cu viaţa şi cu tradiţiile artistice populare au predeterminat o serie de trăsături specifice ale artei teatrale moldoveneşti – caracterul ei social activ, democratic, teatralitatea vie, expresivă, îmbinarea organică a jocului dramatic cu muzica, cântecul şi dansul. Datorită apropierii de viaţa şi creaţia artistică populară teatrul moldovenesc din secolul trecut a depăşit în scurt timp canoanele declamării scenice clasiciste sau emfatic romantice şi de acum în deceniul 1850, mai ales datorită lui M. Millo se afirmă şcoala realistă în regie şi jocul actoricesc. Cel mai reprezentativ pentru teatrul moldovenesc devine actorul de tip sintetic, care stăpânește atât meşteşugul jocului dramatic, cât şi cântecul şi dansul (Matei Millo, Neculai Luchian, Maria Vasilescu ş.a.).

Năzuinţa spre o cât mai largă şi activă reflectare a vieţii şi spre valorificarea comorilor estetice populare i-au ajutat teatrului să obţină succese de creaţie remarcabile, ajungând să ocupe pe la mijlocul secolului trecut un loc important în viaţa socială. Asimilarea tradiţiilor artistice populare au constituit temelia dezvoltării de mai departe a artei scenice moldoveneşti.

* * *

În istoria culturii noastre chestiunea raporturilor dintre scena dramatică şi folclor s-au situat din nou în centrul atenţiei pe la sfârşitul deceniului 1920, când în RASSM au fost puse începuturile procesului de constituire a teatrului şi dramaturgiei sovietice moldoveneşti. Deoarece pe atunci se manifesta o atitudine proletcultistă de neglijare a moştenirii culturale clasice a poporului nostru, arta dramatică sovietică moldovenească se putea forma numai pe temelia folclorului naţional şi a experienţei acumulată de cultura artistică a popoarelor frăţeşti.

După cum se ştie, într-adevăr, primele începuturi în domeniul artei şi literelor sovietice moldoveneşti au fost legate de studierea creaţiei artistice populare (organizarea unor expediţii etnografice, colectarea modelelor de artă populare ş. a.), de culegerea şi publicarea folclorului poetic şi muzical (volumele editate de P.I. Chioru, N.S. Culai-Neniu, E. N. Lebedeva ş.a.), precum şi de traduceri din literaturile altor popoare, mai ales din cea rusă şi ucraineană.

Prima trupă stabilă de teatru moldovenesc în RSSM, creată în toamna anului 1928 pe lângă Comitetul Ştiinţific Moldovenesc (NŞM), juca cu

precădere piese traduse din limbile rusă şi ucraineană, consacrate unor teme arzătoare din viaţa satului în plină transformare socialistă.

Tinzând ca spectacolele lor să fie cât mai accesibile şi interesante pentru auditoriul format mai ales din locuitorii satelor moldoveneşti, conducătorii colectivului – regizorul Victor Victorov şi Ştefan Râbac (Pascaru), actor care îndeplinea şi funcţiile secretarului literar, – traducând şi montând piesele, căutau să le localizeze, adaptându-le la condiţiile şi obiceiurile locale. Vorbirea personajelor, care apăreau în scenă cu nume şi straie moldoveneşti, era presărată cu metafore folclorice, proverbe şi zicale, pe canavaua textului erau împletite chiar şi cântece, strigături, snoave populare. Jocul actorilor, bogat în elemente de improvizare, tindea spre o cât mai mare asemănare cu formele vieţii reale, personajele negative fiind însă, ca şi în drama populară moldovenească, înfăţişate în culori îngroşate, uneori chiar până la grotesc.

Reprezentaţiile trupei se caracterizau prin simplitatea şi naivitatea procedeelor teatrale, convenţionalul vădit îmbinându-se cu naturalul firesc, neprefăcut, prin liniaritatea personajelor şi conflictelor dramatice, prin tonul lor moralizator, mai ales în final.

De un deosebit succes de sală se bucura spectacolul „Baba Maranda”, realizat după povestirea „Mătuşa Maranda doftoru sătesc” de N. Marcu (Marcov). Montarea, în centrul căreia se afla chipul satirizat al vroitoarei Maranda, prezenta o serie de tablouri din viaţa satului moldovenesc, luând în derâdere diferite superstiţii, obiceiuri şi năravuri vetuste. Când soseau într-un sat nou, membrii trupei se străduiau să afle amănunte despre isprăvile vrăjitoarelor locale. Făcând apoi anumite schimbări, precizări şi adăugiri în text şi schimbând chiar şi numele proprii ale personajelor, ei le prezentau în scenă. Efectul de recunoaştere a eroilor scenici era atât de mare, încât spectatorii rămâneau de obicei, convinşi că spectacolul a fost anume despre satul lor, despre oameni şi fapte pe care ei le cunoşteau din viaţă.

Activitatea trupei teatrale moldoveneşti a CŞM (1928-1930) avea un caracter cultural – agitatoric. Datorită faptului că creaţia sa era apropiată de viaţa reală, dar şi de tradiţiile folclorice, ea se bucura de o largă popularitate printre spectatorii de la sate. Cu toate acestea, din diferite motive, colectivul n-a reuşit să atingă nivelul unui susţinut profesionalism.

De aceea, în toamna anului 1930, trupa CŞM a fost dizolvată, în locul ei fiind organizat la Tiraspol Studioul teatral moldovenesc în frunte cu A.I. Adaşev, cunoscut om de teatru rus. Din 1932, în legătură cu plecarea lui A.I. Adaşev din RASSM, studioul a fost transferat la Odessa, unde şi-a continuat activitatea în cadrul Institutului muzical-dramatic „Beethoven”.

În noiembrie 1933 pe baza grupului de absolvenţi ai acestui studio a fost organizat la Tiraspol Teatrul Moldovenesc de Stat (azi Teatrul Academic Moldovenesc „A.S. Puşkin”). Conducătorul artistic al noului teatru, D.T. Bondarenco, care fusese până atunci şef al Catedrei de artă a actorului la Institutul „Beethoven” şi conducător al Studioului moldovenesc la Odessa, ţinea să orienteze activitatea colectivului pe făgaşul artei dramatice realist-psihologice. Linia estetică urmată de trupă poate fi desluşită mai ales pe baza analizei repertoriului. Între 1933 şi 1937 aici au fost montate piesele clasice: „George Dandin” de J. Moliere, „Revizorul” şi „Căsătoria” de N.V. Gogol, „Pădurea” şi „Vinovaţi fără vină” de A. N. Ostrovski, câteva înscenări după A. P. Cehov, „Azilul de noapte” de A. M. Gorki, precum şi o serie de lucrări dramatice semnate de A. Arbuzov, V. Chirşon, D. Curdin, I. Cocerga, Iu. Mocreev, V. Ciurchin şi alţi dramaturgi sovietici.

Majoritatea spectacolelor teatrului moldovenesc din acea perioadă au trezit ecouri pozitive în presă şi printre spectatori, iar „Pădurea”, „Vinovaţi fără vină”, „Azilul de noapte”, „Revizorul” şi „Între furtună” de D. Curdin au fost apreciate ca importante realizări artistice ale colectivului.

Adesea se întâmpla însă ca spectacolele apreciate pozitiv la oraş să nu mai aibă aceeaşi aderenţă de public la sate. Căci tratând teme adesea mult prea îndepărtate de viața cotidiană a plugarilor şi de problemele ce-i preocupau pe săteni, având un limbaj scenic complicat, aceste montări erau anevoie de înţeles pentru spectatorii nepregătiți, care alcătuiau de altfel grosul auditoriului moldovenesc al teatrului.

De obicei, publicul primea mai bine reprezentațiile cu multă acţiune exteriorizată, dinamice şi expresive, cu conflicte clare, deschise şi ascuţite, cu efecte scenice puternice, cu neaşteptate întorsături de subiect şi răsturnări de situaţie. În asemenea cazuri spectatorul, dacă nu reuşea să dezghioace miezurile ascunse și să pătrundă sensurile aprofundate, era totuşi impresionat de anumite personaje originale sau scene de efect. Intuind aceasta, actorii se străduiau să „încălzească” şi să „învioreze” publicul printr-un joc scenic cât mai expresiv, ceea ce ducea adesea, la comicărie ieftină, la tratarea superficială a chipurilor ş i faptelor.

Înţelegând că aceasta nu prevestea nimic bun, colectivul teatrului căuta cu înfrigurare noi căi de acces la inima şi sufletul spectatorului său, el tindea să-şi afle propriul său stil şi manieră scenică, individualitatea sa artistică, care ar corespunde şi spiritului tradiţiilor estetice ale poporului moldovenesc.

Presa vremii vorbea tot mai insistent de crearea unui repertoriu naţional. Dar primul spectacol realizat în 1933 după o piesă, semnată de un autor

local, „Biruinţa” de S. Lahtşir, nu i-a adus teatrului cine ştie ce lauri. Căci deşi aborda o temă importantă şi actuală, formarea clasei muncitoare a Moldovei Sovietice, şi evoca nume şi fapte reale din viaţa colectivului uzinei mecanice din Tiraspol, piesa era în genere schematică, majoritatea personajelor erau lipsite de individualitate, coliziile dintre ele având un caracter abstract, retoric. Nu corespundeau cerinţelor scenei nici textele dramatice propuse în anii următori de alţi literaţi moldoveni.

Şi atunci colectivul începe a se gândi tot mai insistent la valorificarea scenică a folclorului autohton. Într-un timp, în iunie 1936 la Tiraspol a fost organizată o „Săptămână a artei moldoveneşti”, la care pe lingă colectivele profesioniste au participat şi o serie de formaţii folclorice. În hotărârea Comitetului regional de partid și a Guvernului RASSM, adoptată după această trecere în revistă a forţelor artistice ale republicii, se sublinia necesitatea studierii și valorificării comorilor creaţiei artistice ale poporului moldovenesc de către artiştii profesionişti. Dezideratul acesta se referea direct şi la arta dramatică.

Problema apropierii teatrului moldovenesc de folclorul naţional devenise deosebit de actuală. Cu atât mai mult că teatrele ucrainene, cu care artiştii moldoveni întreţineau vechi legături de prietenie, obţinuseră succese răsunătoare în mare parte datorită unui repertoriu naţional izbutit, cu vădite amprente etnografice. În acelaşi an 1936, în RASSM s-a aflat în turneu teatrul „Romen” din Moscova, reprezentaţiile căruia structurate pe material din folclorul poetic, muzical și coregrafic ţigănesc, au fost primite cu entuziasm de publicul spectator.

Dorinţa de a găsi cheia comorilor spirituale ale propriului popor, cât şi experienţa bogată a teatrului ucrainean, succesul evident pe care l-a avut turneul teatrului „Romen” au susţinut şi stimulat interesul artiştilor moldoveni pentru creaţia artistică populară, determinându-i să se adreseze folclorului naţional. Au fost comandate doua texte – unul cunoscutului folclorist moldovean H.S. Culai-Neniu și altul dramaturgului I. Rom-Lebedev din Moscova.

În sfârşit, la 30 octombrie 1937, în ajunul aniversării XX a Marelui Octombrie, la Tiraspol a avut loc premiera spectacolului „Haiducii” (regizor I. Edelman, pictor N. Macovscaia, dirijor V. Miliutin), creat pe baza unor legende populare despre lupta haiducilor moldoveni împotriva asupritorilor turci, adaptate pentru scenă de I. Rom-Lebedev (de altfel însăşi spectacolul era definit ca „legendă teatrală”. Acţiunea scenică eroico-romantică era bogat ornată cu muzică (în corpul spectacolului au fost incluse peste 20 de

cântece şi melodii moldoveneşti aranjate de compozitorul S. Bugacevschi) şi cu dansuri populare moldoveneşti (coregraf – Z. Zlobin).

Reprezentaţia structurată pe o linie de subiect captivant, în care momentele lirice se întreţeseau cu scene patetice eroico-romantice sau intens dramatice se caracteriza prin simplitatea procedeelor scenice, liniaritatea personajelor colorate numai în alb sau în negru, şi printr-o susţinută teatralitate şi spectaculozitate. În jocul actorilor deosebit de sincer şi însufleţit, în îmbinarea organică a acţiunii dramatice cu muzica, cântecul şi dansul, în organizarea scenelor se resimţea înrâurirea teatrului ucrainean, mai ales a celui clasic, foarte apropiat de folclor, puteau fi sesizate şi unele momente stilistice proprii teatrului ţigănesc „Romen", dar mai ales se vedea legătura strânsă cu drama populară, cu sărbătorile şi obiceiurile tradiţionale moldoveneşti.

Succesul „Haiducilor" a fost cu adevărat covârşitor. Şi aceasta se datora nu numai dramatismului şi clarităţii conflictului de bază, simplităţii acţiunii şi subiectului captivant, dar şi caracterului popular al limbajului scenic, înrudit cu formele folclorice şi deosebit de apropiat de modul de gândire şi receptare estetică al maselor.

Se ştie că în teatrul folcloric al moldovenilor acţiunea dramatică este de obicei însoţită de muzică, dansuri, cântece, strigături. Un vădit caracter sincretic au şi alte genuri şi specii ale creaţiei artistice populare. Astfel, de exemplu, baladele voiniceşti şi haiduceşti, urăturile si colindele, oraţiile de nuntă, diferite obiceiuri sunt acompaniate de muzică, iar uneori şi de dansuri, mişcări mimice şi gesturi, iar când e cazul, sunt folosite şi măşti, costume, anumite elemente de decor. Chiar şi dansurile noastre sunt adesea însoţite nu numai de muzică, ci şi de cântece, strigături, iar unele (de exemplu „Periniţa", „Băsmăluţa", „Călușarii") conţin şi elemente de acţiune dramatică.

Şi e firesc că apropierea tânărului teatru sovietic moldovenesc de izvoarele folclorice şi tradiţiile artistice naţionale a dus în mod inevitabil la modificarea profilului său interpretativ: din teatru dramatic, el începând din 1937, după montarea „Haiducilor", devine muzical-dramatic, aşa cum s-a întâmplat pe vremuri şi cu teatrul moldovenesc din sec. XIX.

După spectacolul „Haiducii" au urmat şi alte reprezentaţii muzical-dramatice bazate pe folclorul moldovenesc: „Când se coace poama" (1939), „Două luni iunie" (1943), „Covorul Ilenei" (1953) ş.a. Apropiate de stilistica populară au fost şi spectacolele muzical-dramatice „Kotovski" (1940), „Fericirea Marioarei" (1951), „Cântecul Lăpuşniţei" (1952) ş.a. În cheia muzical-dramatică au fost montate şi unele lucrări din dramaturgia altor popoare, printre care un şir de comedii muzicale şi operete.

Apropierea de folclor i-a ajutat teatrului nu numai să facă primii paşi pe calea însuşirii tezaurului creaţiei artistice populare, ci şi să-şi întărească legăturile cu auditoriul său în masă, cu viața spirituală a poporului. Totodată aceasta a fost o pregătire serioasă către valorificarea moștenirii în domeniul dramaturgiei clasice moldoveneşti, care s-a început pe la mijlocul deceniului 1950 cu montarea feeriei lui V. Alecsandri „Sânzeana şi Pepelea”.

Treptat însă au început să se facă resimţite şi anumite laturi negative, legate de valorificarea artei populare prin împrumut direct şi imitarea tiparelor folclorice. În activitatea de creaţie a Teatrului „A.S. Puşkin” a prins rădăcini practica zugrăvirii eroilor scenici în culori, de regulă, contrastante, ei apărând adesea schematici, întru totul pozitivi sau, dimpotrivă, iremediabil negativi. Conflictele, de obicei antagoniste, aveau loc doar între personaje. Cât despre coliziile psihologice, lăuntrice, îndoielile şi frământările eroilor ele erau adesea trecute cu vederea sau declarate şi nu trăite în scenă. În jocul actorilor, în regie, şi chiar în decor, au început să se formeze şabloane, printre care tendinţa spre poza fals romantică, afectivă, bombastică.

Tratarea liniară, monocoloră a personajelor şi împărţirea lor în tabere polar opuse, practică ce corespundea atât tradiţiilor folclorice, cât şi stării generale de spirit a vremurilor de aprige încleştări sociale şi de confruntări militare din războiul civil şi Marele Război pentru Apărarea Patriei, cu vremea a început însă să frâneze înaintarea teatrului nostru către drama realistă cu psihologismul ei aprofundat şi adesea deosebit de rafinat.

Acestei prime faze, caracterizate prin transpunerea directă a folclorului în scenă, precum şi prin imitarea nemijlocită a modelelor şi formelor artei populare, i-a urmat o treaptă nouă (din punct de vedere cronologic aceste etape coincid într-o anumită măsură), cea a răstălmăcirii şi evidenţierii unor sensuri adânci, deosebit de actuale ale temelor, miturilor, operelor şi personajelor din creaţia populară (de exemplu, spectacolele „Buzduganul fermecat”, „Amu cică era odată”, „Soacra cu trei nurori” la Teatrul „A.S. Puşkin”, „Andrieş” şi „Luceafărul” la Teatrul de Operă şi Balet, „Harap-Alb”, „Ivan Turbincă” şi „Dănilă Prepeleac” la Teatrul „Licurici” şi altele.

Asimilarea folclorului se face acum mai ales prin difuziune şi absorbţie. Acum nu mai poate fi vorba de preluarea în direct a operelor de artă populară (metoda „citării” folclorului fiind în genere depăşită), ci de însuşirea esenţei poetice, a forţei asociative şi sugestive, dar și a profunzimii de pătrundere şi percepere a lumii. Și acest proces de asimilare a materialului folcloric are loc, ca să-i zicem aşa, la nivel atomo-molecular, el fiind răsplămădit de

artist în imagini întru totul noi, originale, inedite, dar care păstrează aroma şi culoarea nestematelor creaţii populare,

Teatrale noastre au realizat o serie întreagă de spectacole originale, pătrunse de spiritul popular, cu imagini, metafore, proverbe, zicale, muzică, cântece şi jocuri narodnice: „Lumina” de A. Lupan, „Dunărea zbuciumată” de Em. Bucov, „Roata vremii” şi „Las că-i bine” de Ana Lupan, „Casa mare” şi „Păsările tinereţii noastre” de I. Druţă, „Pe un picior de plai” de I. Podoleanu, „Nu mai vreau să-mi faceţi bine” de G. Malarciuc, „Preşedintele” şi „Tata” de D. Matcovschi, „Frunza de la urmă” de A. Cibotaru, „Străinul” de P. Cărare şi multe altele.

Adresându-se tot mai activ folclorului şi mitologiei populare, teatrul şi dramaturgia moldovenească reuşesc să pătrundă mai adânc şi să înţeleagă mai pe larg problemele cardinale ale relaţiilor omului cu natura şi mediul social ambiant, să formuleze mai clar şi mai precis concepţiile moderne cu privire la valorile morale ale personalităţii ș.a.

Miturile, metaforele, gândirea plastică bazată pe imagini artistice, se potrivesc atât de bine pentru exprimarea celor mai profunde idei filozofice, încât oamenii de arte nu numai că răscroiesc, modelează şi adaptează materialul folcloric existent, ci uneori, pornind de la elementele și formele existente, ei plăsmuiesc noi mituri şi simboluri mitice artistice (de exemplu în spectacolele „Doina” de I. Druţă, „Odochia” de I. Puiu, „Pomul vieţii” de D. Matcovschi). Aceasta, după părerea noastră, constituie treapta actuală, superioară de valorificare şi dezvoltare a tradiţiilor artistice ale poporului, treaptă ce se caracterizează prin îmbinarea organică a formelor populare tradiţionale cu drama intelectuală contemporană, prin fuziunea poeziei cu filosofia. Spre deosebire de vechile creaţii folclorice, unde mitul, de regulă, este o parte integrantă a realității oglindite, unde metafora are un caracter primar, matricial, contopindu-se întru totul cu conţinutul noțiunii, cu conceptul, aici metafora apare ca un ornament, care adâncește și amplifică sensurile filosofice ale dramei, comunicându-i o mai mare forţă de expresie conceptului care există da sine stătător şi independent de ea.

Doina, personajul mitic plăsmuit de imaginaţia creatoare a lui I. Druță în piesa cu acelaşi titlu, apărând ca o fată simplă, prietenoasă și neprefăcută în sinceritatea şi curăţenia ei, personifică totodată conştiinţa eroului central, dar şi a întregului popor, ajutându-ne să înțelegem mai bine ce se întâmplă cu Tudor Mocanu şi familii sa, şi în acelaşi timp, să pătrundem sensurile poetico-filosofice ale operei.

Balada metaforică a stejarului din „Doina”, parabola lupului muribund din „Anul morţii, anul învierii”, având corespondenţe lăuntrice cu acţiunea de bază, o raportă la problemele cardinale ale existenţei – antinomia viaţă–moarte, curgerea nesfârşită a vieţii, înfrățirea omului cu natura, progresul social şi spiritual al personalităţii umane ș.a.

Metafora casei mari în piesa atât de luminoasă şi de poetică, cu acelaşi titlu, simbolizează curăţenia sufletului şi a celor mai intime simţiri ale omului, iar păsările, ca şi ogorul proaspăt arat şi semănaturile verzi din drama cu caracter parabolic „Păsările tinereții noastre” apar ca un minunat simbol al continuităţii şi perpetuării a tot ce este bun, curat şi frumos în oamenii de diferite generații şi în visurile lor de fericire, ele personifică credinţa, plină de un luminos optimism, în bunătatea și înțelepciunea omului.

Deşi miturile şi simbolurile plăsmuite de dramaturg au un caracter profund original, ele se sprijină pe tradiţiile folclorice. În spectacolul de la Teatrul „Luceafărul” cu piesa lui I. Podoleanu „Pe un picior de plai” ramificațiile poetice, de vădită origine mioritică, nu sunt doar nişte ornamente menite să înfrumuseţeze acțiunea scenică. Ele au o mare încărcătură poetico-filosofică, amplificând şi adâncind înțelesurile dramei, sugerând că aici e vorba nu numai de Agache Ţăruş și consătenii lui ce-şi croiesc o viaţă nouă, ci de răsplămădirea destinelor întregului popor.

În drama „Pomul vieţii” de D. Matcovschi, montate la Teatrul academic moldovenesc, Nistrul capătă dimensiunea simbolică a unui personaj mitic, martor sau chiar participant la primenirea destinelor satului şi locuitorilor săi. Deosebit de impresionant şi sugestiv apare în acest spectacol episodul curăţirii fântânii, realizat într-o formă aproape ceremonială. Pornind de la obiceiul tradiţional al clăcii populare această scenă de o autentică vibraţie poetică se transformă într-un adevărat imn al muncii şi înfrăţirii oamenilor din satul acesta nistrean, uniţi în străduinţa lor de a-şi înnoi viaţa, de a o face tot aşa de bună şi curată ca şi apa proaspătă de izvor.

Ca un personaj simbolic, născut din mit apare până la urmă şi Mătuşa Odochia în drama „Odochia” de I. Puiu, montată de Vitalie Rusu la Teatrul „V. Alecsandri” din Bălţi. Din apropierea şi contopirea eroinei cu bine cunoscutul mit popular rezultă sensuri surprinzător de adânci şi bogate în semnificaţii. Şi aceasta nu numai că sporeşte gradul de originalitate şi prospeţime a spectacolului, dar şi face ca el să atingă înălțimi de ordin existenţial filozofic.

Valorificarea folclorului reprezintă una din cele mai rodnice căi de dezvoltare ale artei contemporane. Aceasta o vădesc şi impresionantele

realizări pe scară internaţională (mai ales răsunătoarele succese ale literaturii şi artei latino-americane), dar şi în ţara noastră (să ne amintim, de exemplu, operele unor scriitori ca C. Aitmatov, R. Gamzatov, F. Abramov, I. Druţă, V. Bîkov, V. Rasputin, M. Carim, V. Astafiev, M. Stelimax ş.a.).

Se înţelege însă că asimilarea valorilor artistice ale folclorului nu poate fi considerată ca fiind un remediu universal împotriva tuturor bolilor. Ea cu atât mai mult nu poate compensa lipsa talentului şi a măiestriei artistice. Dimpotrivă, şi aceasta o vădeşte cu prisosinţă experienţa dramaturgiei şi a teatrului moldovenesc, diamantele artei populare strălucesc în toată splendoarea lor numai atunci când nimeresc în mâna unui adevărat maestru. Se cuvine deci ca în această privinţă să se dea dovadă de o mare exigenţă şi responsabilitate etică şi artistică.

Bineînţeles, în limitele modeste ale unui articol nu vom putea proceda la o analiză amănunţită a modurilor şi formelor de asimilare a tezaurului folcloric de către arta scenică cultă. Tema aceasta cuprinzătoare şi complexă merită să fie studiată mai amplu şi detaliat. În notiţele de faţă am căutat doar să evidenţiem faptul că formarea şi dezvoltarea teatrului moldovenesc, ca şi a artei dramatice a altor popoare, este strâns legată de însuşirea valorilor estetice ale creaţiei populare, că la diferite etape, în dependenţă de nivelul culturii estetice al teatrului, precum şi al publicului, au fost folosite diferite modalităţi de asimilare a folclorului, care prezintă şi astăzi o nespusă comoară spirituală, un nesecat izvor de inspiraţie pentru arta cultă, sporindu-i originalitatea şi longevitatea.

Asimilarea tradiţiilor artei populare nu numai că amplifică şi aprofundează vibraţia poetico-filosofică a operelor dramatice, dar şi sporeşte puterea lor cathartică, transmiţându-i spectatorului puternice încărcături de emoţii luminoase, înălţătoare, elevat umaniste. Căci, după cum remarcă cercetătorul sovietic Iu. Andreev, întemeiate pe valorile primare care-s înrădăcinate adânc în conştiinţa colectivă umană şi determina structura moralităţii şi comportării oamenilor, aceste opere, datorită caracterului lor popular se bucură de un veritabil şi constant succes. Chezăşia popularităţii statornice a unor astfel de opere o constituie corespunderea dintre ideile autorilor lor şi valorile etice şi estetice elaborate de popor şi verificate de practica milenară a omenirii.

ASPIRAȚIA SPRE ORIGINALITATE

„Luceafărul” a păşit pragul celei de a X stagiuni. E de aşteptat că în legătură cu viitorul jubileu se va vorbi despre fizionomia acestui teatru, despre „personalitatea” lui. Din parte-mi aş spune, că una din trăsăturile caracteristice este probitatea profesională şi ambiţia creatoare a colectivului, tendinţa „Luceafărului” de a-şi clădi succesele pe fundamentul trainic al unor mari valori ale dramaturgiei clasice şi celei contemporane.

Alcătuirea unui repertoriu, care să ţină seama de posibilităţile trupei, de planurile şi intenţiile regizorilor săi, de necesităţile ideologice şi artistice ale vremii, adică de cerinţele teatrului contemporan, constituie una din condiţiile de bază ale formării unui teatru. Şi în această privinţă cu rare excepţii teatrul a dat dovadă de discernământ şi exigenţă, fapt care i-a permis de a consacra valori, de a crea spectacole de o reală formă artistică, dând posibilitate atât actorilor, cât şi regizorilor să se afirme, să se manifeste.

Prin aceasta, în primul rând, se explică faptul că premierele „Luceafărului” sunt aşteptate cu viu interes. Spectatorul este în drept să manifeste un spor de interes, dar şi de exigenţă, faţă de titlul unei opere clasice cum este „O noapte furtunoasă” de I. L. Caragiale, prezentate de curând în premieră. Comedia aceasta, care pe scenă se desfăşoară cu atâta dezinvoltură, în realitate solicită o totală concentrare a forţei, talentului şi culturii artistice a actorilor, dar mai ales a regizorului.

Ilie Todorov, care semnează regia, s-a străduit să prezinte comedia caragialiană într-o citire contemporană, ţinând spre accentuarea semnificaţiei sociale, şi evidenţiind totodată latura psihologică a piesei, a personajelor ei. Scenografia, semnată de Valentina Rusu-Ciobanu şi Lică Sainciuc e sobră, prezentând strictul necesar pentru desfăşurarea acţiunii.

Publicul se deplasează în timp, spre moravurile unei epoci, spre apucăturile, pasiunile şi ridicolul unei lumi trecute. Spectatorul face cunoştinţă cu tipuri reale ale burgheziei care încearcă monstruoasa coaliţie cu moşierimea, trădând cauza nobilă a revoluţiei din 1848, dar care mai continuă să folosească limbajul, costumele şi logicile paşoptiste, lipsite acum de orice sens şi conţinut, pentru a-şi acoperi adevărata-i fizionomie. Cu mijloace lapidare dramaturgul izbuteşte să zugrăvească trăsăturile esenţiale ale burgheziei, caracteristice nu numai pentru acea vreme. Jupânii Dumitrache, slugile lor, epistaţi ca Nae Ipingescu şi ziarişti de teapa lui Rică Venturiano sunt tipuri reprezentative şi pentru burghezia de azi. Deşi de obicei ei sunt mai lustruiţi,

mai fardați, rolul lor mai în societate, relațiile dintre ei, rămân în esență aceleași. Caragiale schițează un veridic tablou moral al acestei societăți corupte imoralitatea, minciuna, demagogia, perfidia, „mahalagismul” burghezitul sunt ridiculizate fără nicio cruțare.

Personajul principal al comediei este Jupân Dumitrache, poreclit „Titircă inimă rea”, „neguțător, care se simte stăpân pe situație” (interpret Dumitru Fusu). După cum apare C. Dobrogeanu-Gherea „Jupânul Dumitrache știe că parlamentele lucrează pentru dânsul, că Vocea patritului naționale” cu redactorul ei Rică Venturiano combate pentru dânsul, că „Sfânta Constituție”, în sfârșit este pentru dânsul făcută. Știe și simte: de aceea cu o mână pe burta grasă și cu alta pe pungă zice „Noi suntem popor, nație…” Cei ce n-au bani sunt pentru el „bagabonți”, „coate goale”, „mațe fripte”. El, burghezul, e stăpân pe situație – dă mandate de arestare după bunul său plac, bate slugile, el ca „propritar” judecă toate. Până și „onoarea de familist” este la el tot formă a simțului de proprietate.

Deși la început a fost un moment când interpretul acestui rol a luat o notă cam stridentă, care nu-și află suport în acțiunile celorlalte personaje și în atmosfera generală de pe scenă, D. Fusu a creat un Jupân Dumitrache care redă în esență eroul caragialian, fiind totodată un chip foarte individualizat, un personaj al lui D. Fusu. Actorul e întru totul fidel textului atunci când e vorba de ceea ce face Jupân Dumitrache, dar e absolut individual atunci când arată cum o face acesta, cum pronunță personajul său replicile, care sunt gesturile și apucăturile caracteristice ale eroului. Ingeniozitatea actorului, invențiile lui nu încetează să surprindă pe spectator.

Un alt personaj important este Nae Ipingescu, polițist, care știe în mâna cui este puterea, reprezentant al autorității este totdeauna gata să-și slujească stăpânii – pe Jupân Dumitrache și cei din tagma lui. Și dacă cei obidiți de ei ar încerca să se plângă, să vină cu lăcrămație la Ipingescu, atunci el i-ar mai împlini cu cât îi mai lipsea. Interpretul acestui rol, Ion Gore, creează un chip în genere veridic, dar cam monoton și puțin expresiv. Lucrul asupra acestui rol ar trebui continuat în direcția individualizări chipului, care e încă schematic. Până și vestitele replici, cu atâta subînțeles, care apare și ar putea multe spune despre Jupân Dumitrache și Coana Veta care-i Rușinoasă, miemi spui?, n-au fost încă nuanțate și exploatate din plin.

Chiriac – tejghetarul în interpretarea lui Iuliu Pâslariuc e „băiat în putere”, nalt și zdravăn, dar inexpresiv, plat și oarecum lipsit de intelect. Și nu e vorba numai de faptul că Chiriac, așa cum e prezentat, nu susține elementul comic

din spectacol. Acest personaj are în piesă un rol foarte semnificativ. Gherea arată că Jupân Dumitrache, Chiriac și Spiridon, băiatul de prăvălii, sunt de fapt un singur „Titircă”, numai că la diferite vârste, la diferite etape de evoluție. Chiriac e un tip social, el e portretul lui Jupân Dumitrache de ieri, și el este un viitor Jupân Dumitrache. Și în piesă el e dotat cu toate calitățile necesare pentru aceasta – e perfid, e nemilos cu subalternii (aceasta se vede mai ales când cere mandatul pentru arestarea unui nenorocit de bolnav ce nu vine la „exercit”) și se lingușește față de cei mai mari. Faptul că acest rol este sub nivelul personajului schițat de dramaturg știrbește într-o anumită măsură din valoarea artistică a spectatorului în genere.

Anatolie Pogolșa creează un chip destul de reușit al lui Spiridon, băiat de procopseală în casa lui Jupân Dumitrache. E unicul personaj simpatic din spectacol, pe care nevoile vieții l-au învățat să fie descurcăreț. O serie întreagă de scene dovada unui autentic succes al actorului (scena mută când băiatul e bătut de Jupân Dumitrache, scenele cu țigările…). Dar trăim într-un mediu unde cel tare poruncește, iar cel slab pătimește, este mai mult decât probabil că și va deveni cu vremea un Jupân Dumitrache, ori cel puțin un Chiriac. Aceasta se vede, mai ales, când la un moment dat Spiridon spre marea lui satisfacție descoperă că și el poate lovi în alții, în Rică Venturiano, aflat atunci la mare strâmtoare. Spiridon, care din firea lui e bun la inimă curat, devine și el un pervertit moral, fiind o victimă a mediului, a societății unde domină principiul: dacă vrei să nu fii lovit, bate tu pe alții. Această scenă mută din spectacol e o realizare de incontestabilă valoare artistică atât a actorului, cât și a regizorului. Interpretarea rolului lui Spiridon e mărturia unei serioase creșteri a măiestriei actorului, care poate face roluri impresionante.

Interpretul rolului dificil al lui Rică Venturiano, Gheorghe Urschi, student la școala teatrală – e dotat cu reale capacități de actor comic. Deși Ventuariano – Urschi apare uneori puțin naiv (probabil e de vină și tinerețea interpretului), dar el e plin de vervă și are toate calitățile unui demagog politic, care speculând lozincile patriotarde și liberale, va deveni, probabil, „diplomat” și poate chiar „ministru”, după cum i-o și prezic Jupân Dumitrache și Nae Ipingescu.

Rolul Vetei este interpretat de Nina Vodă și de Maria Doni. Nina Vodă creează o Vetă a ei, care nu mai este o moftangioaică de mahala, ea (cel puțin în primul act) apare ca o femeie îndrăgostită, sincer îndurerată în urma discordiei dintre ea și Chiriac, și care-și retrăiește în mod dramatic durerea.

Deși acest chip creat de actriță diferă într-o anumită măsura de personajul plăsmuit de autor, care îl ridiculizează destul de vădit, n-am avea nimic de reproșat, dacă evoluția acestui chip ar fi logică până la urmă. Dar în actul II noi vedem o Vetă care prin acțiunile ei se dovedește ipocrită, și își înșeală bărbatul cu o vădită nerușinare și cinism. Ba și mai mult. Dacă în primul act Veta apare oarecum înnobilată, în actul doi ea merge chiar și mai departe decât îi e dat de la autor (de exemplu, sărutul cu Chiriac față de Jupân Dumitrache și ceilalți). Și nu e vorba numai de lipsa de logică în evoluția acestui personaj, ci mai ales de faptul că acest chip e realizat în altă cheie și nu se leagă organic, nu face un tot comun cu spectacolul luat în întregime, apărând ca un element străin, cum s-ar spune „din altă operă".

Interpretarea acestui rol de către tânăra actriță Maria Doni e încă sub limitele criticii. Nemaivorbind de lipsa unui veritabil joc actoricesc, interpreta nici n-a lucrat suficient asupra textului pe care ea îl spune alocuri ca pe un tatăl nostru.

Lilea Dumitru pere să fie mai indicată pentru acest rol. Ea e mult mai cochetă, mai seducătoare și mai moftangioaică. Dar tânăra interpretă mai are de lucru asupra rolului, mai ales în ce privește stăpânirea textului, având grijă să dea replicilor o mai mare expresivitate, altfel verva ei devine oarecum monotonă.

Deși piesa are numai șapte persoane, în spectacol aproape în permanența mai asistă unul, poate cel mai principal – regizorul. „O noapte furtunoasă" e un spectacol regizoral, unde creația regizorului apare la fiece pas. Ilie Todorov s-a dovedit un bun realizator de mizanscene, inepuizabile în ingeniozitate, iar adevărata cascadă de scene multe, făcute la un înalt nivel artistic, ne face să credem că în persoana lui avem nu numai un talentat actor, și un artist dotat cu un autentic talent de regizor de comedie. I-am dori totuși să fie mai exigent în privința distribuției rolurilor, să acorde o atenție sporită muncii cu actorii, fără a admite compromisuri în această privință.

E știut că un teatru își poate avea propria sa personalitate numai atunci când apar regizori permanenți cu programe de activitate pentru cel puțin câțiva ani, dacă nu pentru decenii. Or trei dintre membrii acestui colectiv – Ion Ungureanu, Ilie Todorov și Sandri-Ion Șcurea și-au manifestat capacitățile în montarea de spectacole. „Luceafărul" își are regizorii săi. Aceasta permite să privim cu optimism spre viitorului lui.

Partea IV

LEONID CEMORTAN DESPRE PERSONALITĂȚILE CULTURII NAȚIONALE

O FIGURĂ NOTORIE A VIEȚII NOASTRE CULTURALE: A. M. LAZAREV (1914-1999) VĂZUT ÎN CONTEXTUL TIMPULUI

Printre figurile marcante ale Republicii Moldova din perioada de după cel de-al Doilea Război Mondial un loc aparte îi revine lui Artiom Marcovici Lazarev, personalitate neordinară, elogiată de unii şi reprobată de alţii. În sferele partidului el a fost învinuit de naţionalism şi mereu suspectat că tinde să pună interesele îngust naţionale mai presus de principiile internaţionalismului socialist. Pe de altă parte, unii intelectuali basarabeni îl considerau un înflăcărat adept al partinităţii sociologizante în artă şi cultură, susţinător activ al influenţei ruseşti asupra culturii noastre naţionale şi un aprig partizan al alfabetului chirilic în limba română din Republica Sovietică Moldovenească, la care se adaugă şi faptul că lui, ca transnistrean, îi venea cam greu să vorbească o limbă literară corectă.

În acelaşi timp, el se bucura de o largă popularitate printre oamenii de artă şi cultură, printre studenţii şi pedagogii Universităţii de Stat, pentru care el era un neostenit militant pe tărâmul culturii naţionale şi un fidel ocrotitor al valorilor spirituale, care a promovat şi a susţinut cadrele autohtone şi a ctitorit noi teatre dramatice, Teatrul Naţional de Operă şi Balet, Studioul „Moldova-film", a înfiinţat noi facultăţi şi catedre universitare, a deschis noi şcoli, biblioteci, tipografii, librării, contribuind din plin la afirmarea culturii naţionale în Republica Moldovenească. A înţelege mai bine temeiul unor asemenea aprecieri contradictorii ar putea întrucâtva să ne ajute cunoaşterea şi analiza momentelor biografice esenţiale, care i-au prefigurat individualitatea sa distinctă.

A. Lazarev s-a născut la 30 octombrie 1914 într-o familie de ţărani moldoveni din Camenca, orăşel de pe malul stâng al Nistrului. În anii 1929-1932 lucrează în comuna agricolă din localitate. Din 1933 învaţă la Institutul Pedagogic Moldovenesc din Tiraspol (facultatea de istorie). După absolvirea institutului, în anii 1938-1941 activează în sistemul învăţământului public. Odată cu începutul războiului este mobilizat în Armata Sovietică. Fiind comandant al unei baterii de artilerie, a participat la bătălia de la Stalingrad. Între 1944 şi1946 se află în România, făcând parte din efectivul sovietic al Comisiei Aliate de Control. După demobilizare, în 1946 este numit şef al Secţiei învăţământ din oraşul Chişinău, iar din 1947 ministru al Învăţă-

mântului din RSS Moldovenească. În 1951, la propunerea lui L. Brejnev, este ales secretar al Comitetului Central al PCM. Iar din 1953, timp de 10 ani se află în fruntea Ministerului Republican al Culturii. Din 1968 până la 1974 este rector al Universităţii de Stat din Chişinău, în anii 1963-1968 şi între 1974-1978 activează în cadrul Academiei de Ştiinţe a Moldovei, începând ca cercetător ştiinţific al Institutului de Istorie şi ajungând vicepreşedinte al A.Ş.M.

În repetate rânduri a fost ales deputat, iar între 1970 şi 1975 şi preşedinte al Sovietului Suprem al RSSM, preşedinte al Comitetului republican pentru Premiile de Stat ale RSSM (1972), laureat al Premiului de Stat al RSSM, deputat în Parlamentul Republicii Moldova (1994-1998), Om emerit al Republicii Moldova, decorat cu două ordine Lenin, Ordinul Republicii şi alte distincţii de stat.

S-ar putea spune că toate aceste sunt mărturii reale ale unei cariere de succes. Rămâne însă întrebarea: cum se explică caracterul deosebit de sinuos al biografiei lui A.M. Lazarev, care până în 1953 cunoaşte o frumoasă ascensiune, căreia îi urmează o altă perioadă, când este eliberat din funcţia de secretar al CC al PCM şi numit ministru al culturii (ceea ce era o vădită retrogradare, pentru ca peste 10 ani să fie eliberat şi din această funcţie? Cum se explică numirea lui ca rector al Universităţii, pentru ca peste şase ani să fie din nou retrogradat? De ce a renunţat la funcţia de vicepreşedinte al Academiei de Ştiinţe? De ce s-a retras din Parlament?).

Cei zece ani cât a fost ministru (1953-1963) a fost pentru cultura naţională o perioadă de veritabilă propăşire. A fost organizat Studioul ‚Moldova-film" şi puse temeiurile cinematografiei naţionale, iar filmele moldoveneşti au obţinut mai multe premii în URSS şi la diferite festivaluri internaţionale. Au fost înfiinţate Teatrul de Operă şi Balet, Teatrul „Luceafărul" şi trupa Teatrului „V. Alecsandri" din Bălţi; au fost reorganizate şi completate cu cadre artistice noi Ansamblul „Joc", corul „Doina", Orchestra „Fluieraş"; a fost înfiinţat Institutul de Arte „G. Musicescu" din Chişinău, care, de rând cu Conservatorul de Stat, pregătea cadre pentru instituţiile de artă şi cultură din republică. De asemenea au fost deschise mai multe şcoli muzicale şi de arte plastice. În 1960 a avut loc Decada literaturii şi artei moldoveneşti la Moscova, la care teatrele şi colectivele muzicale şi coregrafice profesioniste şi de amatori au obţinut succese răsunătoare. Arta Moldovei se bucură de o largă recunoaştere atât în URSS, cât şi pe scară internaţională, dovadă fiind turneele Teatrului de Operă şi Teatrului muzical-dramatic Moldovenesc, ale

Ansamblului „Joc” şi Orchestrei „Fluieraş” în România, Ungaria, Germania, Finlanda, Siria, Liban etc.

Cu toate acestea, A. Lazarev este supus unor necontenite şicane şi hărţuieli, pentru ca, până la urmă, după 10 ani de muncă rodnică, să fie eliberat din funcţia de ministru al culturii. Dezgustat de atmosfera viciată, plină de nesfârşite intrigi, suspiciuni şi lovituri de la spate, el refuză posturile ce i s-au propus şi, ţinând să se dedice muncii de cercetare, se angajează la Institutul de Istorie al A.Ş.M. ca simplu colaborator ştiinţific. Aici el susţine doctoratul, este numit şef de sector.

Dar în 1968 cariera sa cunoaşte o nouă cotitură – A. Lazarev este numit rector al Universităţii de Stat din Chişinău. Era primul rector moldovean al Universităţii chişinăuiene.[1] Spre deosebire de predecesorul său Alexei Medvedev, om cu vădite porniri de şovinism velicorus, care s-a remarcat prin intoleranţă faţă de orice manifestări ale spiritului naţional, noul rector acordă o susţinută atenţie selectării şi promovării cadrelor ştiinţifico-didactice din rândurile băştinaşilor, contribuind la schimbarea esenţială a componenţei etnice a cadrelor universitare.[2]

Având o bogată experienţă de ctitor şi organizator, el desfăşoară o vie activitate în vederea dezvoltării şi consolidării bazei materiale a Universităţii. În cei 6 ani cât a fost în fruntea Universităţii au fost înfiinţate noi catedre şi facultăţi, au fost construite noi blocuri de studii, cămine pentru studenţi etc. (3)

Se vede însă că verticalitatea, spiritul de iniţiativă şi relativa independenţă în decizii şi acţiuni nu erau pe placul celor de la partid şi cu atât mai mult al celor de la KGB. De aceea în martie 1974, A. Lazarev este trecut de la Universitate la Academia de Ştiinţe. Pentru început i se oferă postul de coordonator al secţiei ştiinţe umanistice, dându-i-se de înţeles că la academie i se deschid noi perspective de viitor. Era, de fapt, o nouă retrogradare şi motivaţia la care recurgea I. Bodiul nu era decât o încercare de a îndulci oarecum pilula amară a demiterii lui A. Lazarev din funcţia de rector al Universităţii şi îndepărtării sale de tumultul vieţii social-culturale. Aşadar, încă o retrogradare. Şi iarăşi, ca şi de alte ori, nu din cauză că el nu putea face faţă exigenţelor funcţiei. De altfel, aptitudinile sale de organizator şi de fruntaş al vieţii social-culturale nici nu erau puse la îndoială. Şi atunci care ar fi totuşi cauzele repetatelor demiteri şi retrogradări?

Desigur, pe mai-marii de la partid îi irita mai ales demnitatea etică şi independenţa sa în gândire, dar şi în fapte, el permiţându-şi chiar să-i

contrazică pe şefi, ceea ce era un lux, la acea vreme întru totul nepermis. Aceasta o demonstrează cu pregnanţă şi următorul fapt. În 1961, la Studioul „Moldova-film" a fost lansat în producţie filmul Omul merge după soare, după scenariul lui Valeriu Gagiu, pe atunci încă student la Institutul de Cinematografie din Moscova. Era o caldă naraţiune despre peripeţiile unui băieţaş care, pornind de dimineaţă şi urmând cursul soarelui de la răsărit spre miază-zi şi apoi spre asfinţit, colindă prin Chişinău, făcând cunoştinţă cu diferiţi oameni, devenind martor al diferitor întâmplări şi evenimente. Astfel el face cunoştinţă cu lumea din jur, care, deşi nelipsită de laturi dramatice sau chiar tragice, îi apare totuşi atrăgătoare, luminoasă, plină de oameni buni, interesanţi, istorisirea fiind plină de poezie, o răscolitoare sinceritate şi naivitate şi un deosebit de cald umanism. Tânărul regizor Mihail Kalik, invitat la Moscova, împreună cu operatorul Vadim Derbeniov au desfăşurat din plin lucrările asupra acestui film, care promitea să fie o peliculă de succes. Însă cerberii ideologici ai regimului s-au alarmat. Un film despre realitatea sovietică, în care nici să nu se pomenească de rolul măreţ al partidului, de eroismul şi abnegaţia oamenilor muncii, de uzine, colhozuri, şantiere socialiste, înseamnă că e un film lipsit de idei, pătruns de spiritul nociv al umanismului abstract, propagat de burghezie, prin urmare e un film degradant, dăunător. Şi într-o bună zi A.M. Lazarev, ca ministru al culturii, este convocat la Comitetul Central al PCM, unde secretarul CC Eugeniu Postovoi îi propune să emită un ordin prin care să sisteze turnarea acestui film, deoarece e o lucrare păgubitoare din punct de vedere ideologic. A. Lazarev i-a răspuns însă că nu e de acord cu calificativele date de E. Postovoi, că el consideră că e vorba de o operă artistică pătrunsă de spiritul luminos al umanismului socialist şi că el nu poate emite un asemenea ordin de sistare a lucrărilor. Au urmat o serie de noi atacuri din partea lui E. Postovoi, dar A. Lazarev nu şi-a schimbat câtuşi de puţin poziţia. Până la urmă, ca să pună capăt acestei penibile discuţii, el i-a spus lui E. Postovoi că dacă Comitetul Central consideră că filmul e dăunător, biroul CC poate adopta o hotărâre despre încetarea filmărilor şi atunci lui nu-i va rămâne decât să se conformeze, însă el cât va fi ministru un asemenea ordin nu va semna. Cu asta s-au şi despărţit.

Conflictul însă nu era încheiat, dezlegarea lui fiind doar amânată şi îndată ce filmul Omul merge după soare a fost finalizat, conducerea de vârf a republicii şi-a exprimat dorinţa de a-1 viziona. Într-o seară anumită membrii biroului, în frunte cu I. Bodiul, împreună cu familiile, s-au adunat în sala

din demisolul clădirii Prezidiului Sovietului Suprem, unde, de obicei, li se prezentau diferite filme. Erau prezenţi, de asemenea, directorul Studioului „Moldova-film” V.M. Şevelov şi, deoarece A.M. Lazarev era bolnav, am venit eu, locţiitorul lui.

În timpul rulării filmului reacţia celor din sală, mai ales a membrilor familiilor, care nu se simţeau împovăraţi de răspunderi şi titluri oficiale, a fost întru totul normală – s-a râs în momentele comice şi, în dependenţă de situaţii, se auzeau exclamaţii de încuviinţare sau reprobare etc. însă după film I. Bodiul, cu faţa-i crispată, a plecat imediat, fără a rosti vreun cuvânt. A plecat fără a spune ceva şi E. Postovoi. Doar N. Şciolocov, secretarul doi al CC, a făcut câteva glume, uşor ironice pe tema filmului. Mai îngăduitor a fost A. Diordiţă, preşedintele Consiliului de Miniştri, care, deşi nu s-a angajat în comentarea peliculei vizionate, a mulţumit omeneşte pentru filmul prezentat.

Observând înverşunarea crispată a lui I. Bodiul şi, mai ales a lui E. Postovoi, Victor Şevelov, care de mai mult timp suferea de o boală incurabilă, deveni şi mai abătut şi sleit de putere. După ce plecară toţi, l-am ajutat să-şi pună paltonul, apoi l-am condus spre casă. Căzut la pat, el, practic, nu-şi mai revine şi peste câteva săptămâni a decedat.

Câteva zile mai târziu am fost anunţaţi că filmul *Omul merge după soare* va fi discutat la o şedinţă a biroului CC al PCM. Ministerului Culturii i s-a cerut să prezinte în prealabil un aviz oficial cu privire la pelicula dată. Deoarece sarcina pregătirii unui asemenea document mi-a revenit mie, m-am străduit să evidenţiez caracterul optimist, luminos al filmului, care relata despre generozitatea sufletească şi curăţenia morală a oamenilor simpli, despre suflul nobil al umanismului socialist de care era pătrunsă această operă cinematografică. Iar pentru ca documentul să nu apară oarecum apologetic, am adus şi câteva exemple cu episoade mai puţin reuşite. Ministrul a citit atent textul şi, fără a corecta ceva, l-a semnat. Între timp, pelicula *Omul merge după soare* a fost prezentată la Moscova, unde comisia de receptare i-a atribuit categoria I, cea mai înaltă apreciere pe care o putea obţine un film turnat în URSS.

Şedinţa biroului n-a avut loc la data prevăzută, deoarece A. Lazarev s-a îmbolnăvit. S-ar fi putut, bineînţeles, discuta chestiunea dată şi tară el, cum se proceda în asemenea cazuri, fiind audiaţi conducătorii studioului şi viceministrul. Însă şefilor de la partid le trebuia anume el, ministrul, pentru a se răfui cu dânsul şi dezbaterea a fost amânată.

Curând după însănătoşirea lui A. Lazarev, la 15 decembrie 1961, biroul CC al PCM discută problema şi adoptă hotărârea „Despre neajunsuri şi greşeli serioase în activitatea Studioului Moldova-film”.[4] La şedinţa respectivă vorbitorii C. Iliaşenko, pe atunci şef al secţiei cultură a CC şi, mai ales, E. Postovoi şi I. Bodiul se întreceau în formularea cât mai drastică a diferitor învinuiri politico-ideologice. Alături de alte două pelicule – *La marginea oraşului* şi *Insula vulturilor*, filmul *Omul merge după soare* a fost etichetat ca fiind „slab din punct de vedere artistic şi lipsit de principii ideologice”... Autorii filmului au păşit pe calea reflectării formaliste a vieţii noastre, pe calea formării unor scheme goale, lipsite de înţelesuri.[5] Acuzaţiile curgeau ca din cornul abundenţei, care de care mai grea şi mai dură, adesea cu un vădit caracter primitiv-sociologizant. Atmosfera devenise atât de încordată, încât regizorul M. Kalik, invitat şi el la şedinţă, la un moment dat, nemaiputând rezista, s-a sculat întrebându-se cu glas tare: „Unde mă aflu? Oare unde am nimerit eu?”, apoi, indignat, părăsi demonstrativ sala de şedinţe, trântind după sine uşa. După câteva clipe de linişte ca de mormânt, Bodiul, revenindu-şi, orbit de furie, îi strigă lui A. Lazarev: „Artiom Marcovici! Încă o ispravă ca asta şi nu veţi mai fi ministru!”’

Hotărârea biroului CC a fost deosebit de dură. Pentru neajunsuri şi greşeli în selectarea şi educarea cadrelor şi conducerea iresponsabilă a procesului de creaţie, Victor Şevelov, care era grav bolnav, a fost destituit din funcţia de director al studioului „Moldova-film”. Iar ministrului A. Lazarev i s-a incriminat „lipsa de principialitate şi exigenţă” recomandând lansarea în producţie a unor filme vădit slabe din ideologic. În acelaşi timp, i s-a amintit că el n-a luat în seamă avertizările serioase, făcute la momentul oportun, din partea opiniei publice.[6]

După cum se ştie, disputa în jurul peliculei *Omul merge după soare* nu s-a încheiat cu adoptarea hotărârii CC al PCM, ea aflându-şi continuarea pe plan unional. La rugămintea cineaştilor moldoveni, Uniunea cineaştilor sovietici l-a delegat la Chişinău pentru investigaţii la faţa locului pe secretarul acestei uniuni, regizorul Grigore Ciuhrai. Iar peste un timp, la Moscova, plenara Uniunii cineaştilor din URSS se pronunţă categoric întru susţinerea filmului Omul merge după soare, aprecierea negativă de la Chişinău a peliculei fiind reprobată, iar ‘atitudinea lui E. Postovoi aspru criticată.

De altfel, numele lui E. Postovoi era deja cunoscut la Moscova, mai ales în urma scandalului cu piesa lui Ion Druţă Casa mare. Interzisă la Chişinău ca fiind degradantă şi dăunătoare, această dramă a fost publicată în

revista „Drujba narodov”[7] şi pusă în scenă la Teatrul central al Armatei din Moscova, iar apoi şi de alte teatre din URSS, bucurându-se de un frumos succes. înfuriat că oamenii de artă moscoviţi nu au luat în seamă părerea cinovnicilor de partid din Chişinău, E. Postovoi publică un amplu articol în ziarul moscovit „Советская культура”, în care atacă în mod sfidător teatrul care a îndrăznit să monteze această piesă proscrisă la Chişinău. Trecuseră doar câteva luni şi se iscă o nouă zarvă, de astă dată cu cineaştii.

Între timp la Chişinău, pe lângă diferendul cu ministrul A. Lazarev şi autorii filmului *Omul merge după soare*, au avut loc şi alte conflicte cu scriitorii, compozitorii, pictorii, criticii de artă şi literatură. S-a ajuns chiar că unii oameni de creaţie, printre care preşedintele Uniunii scriitorilor Andrei Lupan şi preşedintele Uniunii compozitorilor din republică David Gherşfeld au refuzat deschis să mai contacteze cu E. Postovoi.[8]

Situaţia devenise atât de tensionată încât la Chişinău, pentru a cerceta lucrurile la faţa locului, soseşte de la Moscova şeful secţiei cultură a Comitetului Central al PCUS. Iar în decembrie 1961, în revista moscovită „Партийная жизнь” („Viaţa de partid”), editată de Comitetul Central al PCUS, apare un articol desfăşurat, în care sunt drastic criticate metodele de lucru ale organelor de partid din Moldova cu oamenii de artă, menţionându-se, printre altele, că în sfera ideologică aici sunt oameni agresivi şi incompetenţi, evidenţiindu-se în această privinţă, mai ales, E. Postovoi.

Pentru studierea faptelor şi a problemelor abordate în acest articol a fost creată o comisie specială în frunte cu N. Melnikov, secretarul doi al CC al PCM, din care făceau parte Gh. Antoseac, membru al biroului CC, S. Ţaranov, vechi activist de partid, A. Corobceanu, secretarul doi al Comitetului orăşenesc de partid Chişinău şi alţii. Începând cu 18 ianuarie 1962, timp de câteva zile, Comisia a audiat mai mulţi oameni de artă şi cultură şi a studiat diferite materiale referitoare la chestiunea dată. în cele din urmă, totul s-a terminat cu demiterea lui E. Postovoi din postul de secretar al CC, el fiind numit ministru al învăţământului.

Oricum, linia proletcultistă, promovată de E. Postovoi şi I. Bodiul era dezaprobată. Prin urmare, poziţia lui A. Lazarev s-a dovedit a fi justă şi în cazul cu drama Casa mare de Ion Druţă, şi în cel cu filmul *Omul merge după soare*, ca şi în diferite alte cazuri legate de atitudinea faţă de oamenii de artă şi aprecierea operelor artistice. Ivan Bodiul s-a văzut nevoit să înghită această lecţie amară şi oarecum umilitoare pentru el, dar animozitatea sa instinctuală împotriva lui A. Lazarev, deşi era nevoit să şi-o ascundă, deveni

şi mai feroce. Pe parcursul anilor, când s-a aflat la conducerea republicii, el îl va urmări şi persecuta oricând i se va ivi prilejul. Că nu era bine văzut şi mereu i se caută nod în papură îşi dădea prea bine seama şi ministrul. Cel mai mult îl îndurera însă faptul că atitudinea ostilă a şefilor de la partid faţă de dânsul se răsfrângea şi asupra domeniului său de activitate.

Îmi amintesc cum într-o bună zi (să fi fost pe la începutul lui 1963?), după o şedinţă a biroului CC, el veni la minister foarte abătut şi parcă sleit de puteri. Fiind în doi, Lazarev, la un moment dat îmi spune: „Trebuie să-mi dau demisia. – De ce, Artiom Marcovici? îl întreb eu, contrariat. – Înţelegi, zise el, ei mă urăsc, dar nu-mi pot găsi vreo pricină ca să se agaţe de mine. Şi atunci ei lovesc în minister, în domeniul culturii. Nu observi? Propunerile noastre privind dezvoltarea instituţiilor de artă şi cultură sunt mereu blocate, iar alocaţiile bugetare extrem de restrânse. Or, eu nu pot admite că din cauza mea să sufere cultura poporului meu”.

Am încercat să-l conving că exagerează şi vede lucrurile în culori prea sumbre, şi că n-ar trebui să facă vreun pas pripit. Se părea că s-a liniştit puţin, deşi cred că nu l-am convins. Dovadă e şi faptul că peste câteva luni, săturat de necontenitele hărţuieli din partea celor de la CC, el va părăsi postul de ministru al culturii.

Mediul de nomenclaturişti, în care i-a fost sortit lui A. Lazarev să activeze, era foarte rigid. Aici domina fără rezerve autoritatea dictatorială a celor din treptele superioare ale nomenclaturii. Cinovnicii de la partid ţineau să dirijeze totul, iar organelor administraţiei de stat le reveneau doar rolul de simpli executanţi ai indicaţiilor de la partid. Aşa-numita dictatură a proletariatului în practică era o dictatură a partidului comunist „sau, mai bine zis, a unui cerc şi mai restrâns de activişti-cinovnici, care alcătuiau elita partidului”. Şi nu e de mirare că o mediocritate-ca Ivan Bodiul, om mărginit, dar foarte ambiţios şi maliţios, dispunea în republică de puteri practic nelimitate. El era sprijinit şi ajutat de un întreg cor de susţinători ce se erijau în postura de inchizitori ideologici. Acestora le ţineau isonul o întreagă armată de cinovnici şi activişti, care prin servilismul lor afişat ţineau să-şi demonstreze ataşamentul faţă de regim şi reprezentanţii lui şi astfel să-şi consolideze poziţiile pe scara ierarhică a sistemului puterii. Se înţelege că A. Lazarev, care se caracteriza prin verticalitate şi-şi permitea luxul de a avea şi păreri ce nu coincideau cu cele ale şefilor şi chiar nu ezita să le expună, intrând în controversă cu ei, apărea în acest mediu ca un corp străin, care până la urmă a fost eliminat din sistemul puterii.

Faptul că el se distingea pregnant din mulţimea de cinovnici, demnitari şi activişti nu-i putea fi iertat. Relativa independenţă în acţiuni şi originalitate în opinii, ţinuta demnă, neafectată a lui A. Lazarev îi iritau chiar şi pe unii cu viziuni şi concepţii apropiate, care împărtăşeau, în fond, ideile sale referitoare la dezvoltarea artei şi culturii naţionale, ei considerându-1 oarecum înfumurat şi plin de sine. Printre aceştia era şi Chiril Iliaşenko, şeful secţiei cultură a CC al PCM, care în acea perioadă optă şi el pentru dezvoltarea în ritm susţinut a culturii şi artei naţionale. Dar relaţiile dintre el şi ministrul culturii A. Lazarev se caracterizau printr-o vădită animozitate. Şi aceasta se răsfrângea negativ asupra activităţii instituţiilor de artă şi cultură.

Părea greu de înţeles de ce aceşti doi demnitari de la cultură nu se aveau de bine. Amândoi erau transnistreni, amândoi au absolvit acelaşi Institut Pedagogic din Tiraspol (ce-i drept, la facultăţi diferite – Iliaşenko a terminat facultatea de fizică şi matematică), ambii făcuseră războiul şi împărtăşeau, în fond, aceleaşi concepţii politico-ideologice, mai ales că şi unul, şi altul erau dotaţi cu o remarcabilă inteligenţă.

Despre Chiril Iliaşenko, pe care pe la sfârşitul anilor ’50 – începutul anilor ’60 l-am cunoscut îndeaproape, se poate spune că avea chiar trăsături de liber cugetător. îi plăcea să analizeze evenimentele şi faptele vieţii reale, formulând uneori idei surprinzător de originale şi profunde. Prin anii ’50, în perioada dezgheţului poststalinist, era ataşat ideilor liberalizării politicii partidului pe tărâmul cultural-artistic. Totuşi, ca funcţionar al partidului, el nu putea admite încălcarea flagrantă a preceptelor marxiste, deşi recunoştea necesitatea înlăturării dogmelor sociologizante ale realismului socialist, ce se încetăţeniseră în literatura şi arta sovietică. Această ambiguitate, întrucâtva confuză, făcea ca mulţi oameni de artă să aibă faţă de el o atitudine rezervată. Andrei Lupan, de exemplu, îl considera un echilibrist iscusit, care, după manipulări speculative cu diferite teze şi argumente, până la urmă se conforma părerilor şefilor.

Desigur, un anumit rol l-a avut şi faptul că, făcând parte mulţi ani la rând din aparatul organelor de partid, el s-a format ca un veritabil „om al aparatului de partid”, funcţionar menit să-şi slujească şeful, realizând ideile şi indicaţiile acestuia. Pe atunci circula şi un banc pe această temă: schimb de păreri înseamnă că intri la şef cu părerea ta, dar ieşi cu părerea lui. În orice caz, lucrul îndelungat în aparatul partidului n-a stimulat, n-a susţinut verticalitatea şi independenţa sa etică, civică, morală, ci dimpotrivă, a tocit-o, a slăbit-o, a subminat-o.

Şi atunci când prin 1962-63 se dezlănţuise o nouă campanie, deosebit de violentă, împotriva intelectualităţii moldoveneşti, care era învinuită de naţionalism burghez, formalism, închinare faţă de Occident etc., Chiril Iliaşenko va trece deschis de partea lui Bodiul, Medvedev şi altor prigonitori ai culturii şi artei naţionale. Curând el va avansa, ajungând chiar şi preşedinte al Prezidiului Sovietului Suprem. Dar lipsindu-se de personalitate, el deveni, de fapt, o umbră a lui Ivan Bodiul. Cei care i-au fost în preajmă susţin că, spre sfârşitul vieţii, el a încercat să se detaşeze întrucâtva de Bodiul. Dar era deja prea târziu... A fost destinul unui om fără doar şi poate înzestrat, dar care, spre deosebire de A. Lazarev, pe care şi-l considera opozant, n-a avut verticalitatea necesară pentru a rezista forţei nivelatoare, depersonalizatoare a sistemului birocratic-dictatorial al partidului comunist.

De altfel, Artiom Lazarev avea opozanţi şi printre intelectualii basarabeni. Printre aceştia erau, de exemplu, Andrei Lupan, Gheorghe Meniuc, Vasile Coroban, Eugeniu Rusev, Mihai Grecu, Eugeniu Ureche, Vsevolod Anghel şi alţii. Ei nu negau calităţile lui de bun organizator, promotor al multor evenimente pozitive din viaţa spirituală a republicii, care susţinea şi promova efectiv cultura şi cadrele naţionale. Mulţi dintre oamenii de cultură şi artă îi erau personal recunoscători pentru ajutorul şi susţinerea de care s-au bucurat din partea lui. Şi totuşi ei aveau o atitudine critică faţă de dânsul, considerându-1 oarecum mărginit, ceea ce se manifestă, mai ales, în aprecierea unor evenimente din istorie şi cultură. Aceste deosebiri de vederi şi opinii se datorau, în primul rând, faptului că ei proveneau din medii social-culturale diferite. Oricum, el trecuse prin cumplita atmosferă a Jariştei din 1937, pe când intelectualii basarabeni au avut posibilitatea de a se înfrupta cu câte ceva din spiritualitatea europeană contemporană, atât de bogată şi variată.

Intelectualii colaborau pe larg cu ministerul culturii condus de A. Lazarev, realizând împreună importante acţiuni culturale, precum inaugurarea aleii clasicilor în parcul central din Chişinău, editarea operelor clasicilor literaturii naţionale, Decada literaturii şi artei moldoveneşti la Moscova, organizarea şi completarea cu cadre a Studioului „Moldova-film”, fondarea teatrelor „V. Alecsandri” din Bălţi şi „Luceafărul” din Chişinău etc. Dar o veritabilă apropiere sufletească de ministrul A. Lazarev, ce se distingea prin ţinuta-i demnă, o proverbială onestitate şi corectitudine, rămânând totodată distant, n-a avut loc. Şi după câte ştiu, de-a lungul întregii sale vieţi, el, deşi avea şi o întreagă armată de admiratori, a rămas oarecum solitar, însingurat.

Să fi fost aceasta rezultanta calităţilor psihice şi morale ale caracterului său original, independent? Ori poate era aici şi o urmare a „şcolii” cumplitului

an 1937, care le cerea oamenilor să-şi ţină închis zăvorul sufletului? Sau poate că s-a răsfrânt aici şi experienţa anilor când el s-a aflat în atmosfera plină de intrigi, uneltiri şi maşinaţii din sfera cercurilor diriguitoare ale partidului?

Oricum, saturându-se de necontenitele şicane din partea mai marilor de la partid, A. Lazarev, care între timp se pomenise cu o acută boală de nervi, ce-i desfigurase faţa, părăsi postul de ministru al culturii (iar asta însemna că în perspectivă el renunţă şi la calitatea de membru al CC al PCM), ferm decis să treacă la muncă de cercetare ştiinţifică. Aici el s-ar simţi mai puţin dependent de şefii de la partid şi mai departe de atmosfera nocivă, plină de intrigi ce domina în sferele puterii.

De asta m-am convins, mai ales, după ce i-am făcut o vizită acasă şi am stat pe îndelete de vorbă. Trecuseră deja aproape două luni de când demisionase şi el încă nu se angajase la lucru. O personalitate distinctă ca dânsul să fie lăsat uitării, era ceva din cale afară. Fiind în audienţă la Dumitru Comovan, ales secretar al CC în locul lui E. Postovoi, am abordat această problemă. Fiind de acord că situaţia într-adevăr era anormală, D. Comovan, cu care, de altfel, ne aveam de bine încă mai demult, m-a rugat să aflu dacă A. Lazarev ar accepta să preia postul de director al Institutului de istorie a partidului de pe lângă CC al PCM.

În timpul vizitei i-am comunicat lui Artiom Marcovici despre această posibilă propunere, pe care însă, fără a sta mult pe gânduri, a respins-o din capul locului. El nu considera istoria partidului comunist drept o ştiinţă serioasă, deoarece era sortită doar să comenteze şi să argumenteze tezele oficiale promulgate de organele partidului şi să cânte osanale diriguitorilor lui. În afară de aceasta, pe el nu-1 atrăgea câtuşi de puţin perspectiva de a se afla la cheremul şefilor pe care-i cunoştea prea bine. El avea o părere deosebit de critică faţă de Ivan Bodiul. Doar Lazarev era secretar şi membru al biroului CC când Ivan Bodiul, pe atunci prim-secretar al Comitetului raional sătesc Chişinău cu sediul la Durleşti, fusese prins cu mâţa în sac, sancţionat pe linie de partid şi destituit din funcţie pentru că luase din colhozul satului Rezeni doi porci, dar plătise doar pentru un purcel. Era, bineînţeles, la curent şi cu ceea ce se vorbea despre rolul pe care l-a jucat în ascensiunea lui Bodiul soţia acestuia, Claudia Petrovna, stenografista lui Brejnev. Dar în cazul dat s-a întâmplat că atunci tocmai apăruse o hotărâre deosebit de drastică privind lupta cu încălcările statutului cooperativelor agricole (altfel zis, jecmănirea colhozurilor), semnată de Stalin, astfel că nici chiar Brejnev n-a îndrăznit să-l scoată basma curată pe Ivan Ivanovici.

De obicei, sentimentele şi atitudinea sa faţă de Bodiul şi cei de teapa acestuia el n-o prea afişa, şi-mi vine greu să spun dacă el îl ura pe Bodiul sau pur şi simplu îl dispreţuia. Cred că mai curând era şi una, şi alta.

Retrăgându-se din sferele puterii, fostul ministru, preocupat de munca de cercetare, părea că nici nu se prea interesează de ceea ce se întâmplă în cercurile guvernante din republică. Şi totuşi, câţiva ani mai târziu, într-o convorbire cu mine, când veni vorba de nişte acţiuni nesăbuite ale lui Bodiul, el rosti cu indignare (dar şi cu o anumită doză de regret) că de i-ar veni apa la moară, el l-ar pune la punct... A fost o izbucnire scurtă, momentană, după care iarăşi s-a închis în sine. Discuţia noastră a continuat. Am abordat diferite subiecte, el s-a pronunţat în diferite probleme, dar la tema cu isprăvile lui Bodiul nu a revenit. Era un punct oarecum dureros, întrucâtva tăinuit al lui, şi nu se cuvenea să fie atins fără noimă...

Încadrându-se activ în munca de cercetare, A. Lazarev deveni curând nume de referinţă. Dar după aproape 5 ani de activitate în cadrul Institutului de Istorie al Academiei de Ştiinţe biografia sa cunoaşte o nouă turnură - în iulie 1968 el este numit rector al Universităţii de Stat din Chişinău. Era primul rector moldovean al Universităţii chişinăuiene. Predecesorul său, Alexei Medvedev, fost şef al secţiei propagandă a CC al PCM, era un învederat şovin velicorus, care sub pretext că luptă pentru internaţionalismul socialist s-a afirmat prin intoleranţă faţă de orice manifestare a spiritului naţional.[9]

Fiind un promotor al politicii de prigoni a intelectualităţii naţionale, a culturii şi limbă române, românofobia devenind o constant a politicii oficiale a organelor puterii din RSSM, A. Medvedev, mereu angajat în campanii antinaţionale, prea puţin era preocupat de organizarea procesului didactico-ştiinţific şi consolidarea bazei tehnico-materiale a Universităţii ce se afla în stare de vădită delăsare.

Activitatea provocatoare a acestui şovin velicorus trezea indignarea intelectualilor moldoveni. Astfel, de exemplu, scriitorul academician Andrei Lupan, care era şi secretar al Uniunii Scriitorilor din URSS, s-a adresat cu o scrisoare de protest către Comitetul Central al PCUS de la Moscova în care l-a caracterizat pe A. Medvedev ca pe un provocator de profesie. La rugămintea conducătorilor cercului literar studenţesc „Luceafărul”, acesta aprobase organizarea unei serate dedicate lui Mihai Eminescu. De rând cu studenţii, la această serbare literară au luat parte şi conducătorii Uniunii Scriitorilor din Moldova. însă peste câteva zile, acelaşi Medvedev, cu permisiunea căruia a avut loc serata, la plenara Comitetului orăşenesc de partid

Chişinău pronunţă un vehement discurs împotriva naţionaliştilor moldoveni, care se adună la manifestări naţionaliste, ostile spiritului sovietic socialist.

Se vede că până la urmă protestele moldovenilor au fost auzite, căci A. Medvedev a fost rechemat din RSSM şi numit rector la Institutul Pedagogic din Kuibâşev. Curând însă el va fi demis şi din acest post.

După demiterea lui Medvedev se cerea să fie găsită candidatura unui intelectual, pedagog şi om de ştiinţă, care s-ar deosebi radical de fostul rector printr-un larg orizont cultural, ţinută etică demnă şi autoritate morală şi care ar fi ataşat de cultura naţională. Şi dacă cei trei rectori ce s-au perindat până atunci – Ivan Leonov, Victor Cepurnov şi Alexei Medvedev – erau ruşi, de astă dată în fruntea Universităţii chişinăuiene trebuia să vină un reprezentant notoriu al populaţiei băştinaşe. Reieşind din aceste considerente, o candidatură mai potrivită decât Artiom Lazarev nici că se putea găsi.

Se crede însă că aici a jucat un mare rol faptul că el se bucura de simpatia lui L. Brejnev, care pe vremuri îl avansase la postul de secretar al Comitetului Central al PCM. Ataşamentul faţă de fostul său protejat Brejnev şi-l demonstrase recent cu prilejul unei vizite la Chişinău.

Revenind din străinătate, liderul URSS a hotărât să facă un popas în Moldova, de care-1 legau frumoase amintiri. Şi printre cei cu care a ţinut să se întâlnească aici un loc aparte îi revenea lui A. Lazarev, care însă se afla în dizgraţia şefilor locali. Simţindu-se cu musca pe căciulă, Bodiul şi acoliţii lui au decis să repare gafa. Cu atât mai mult că, după cum credeau ei, A. Lazarev s-a „cuminţit" şi nu mai este atât de încăpăţânat, devenind mai docil.

Curând însă s-a văzut că noul rector se caracteriza prin verticalitate, o deosebită tărie de caracter, prin independenţă în decizii şi acţiuni. După cum se menţionează în „Istoria Universităţii de Stat din Moldova", primele acţiuni ale rectorului nou-numit se refereau la cadre. La posturi de conducere au fost invitaţi Ion Dediu, promovat în funcţia de decan al facultăţii de biologie şi pedologie, Vasile Şalaru, care a suplinit postul de şef al catedrei de botanică, Dumitru Todoroiu, ca şef al catedrei de matematică aplicată, Ion Madan ca director al Bibliotecii Ştiinţifice universitare ş.a. „Selectarea şi promovarea de către A. Lazarev a specialiştilor din rândurile băştinaşilor a contribuit la schimbarea esenţială a componenţei etnice a cadrelor universitare".[10]

Făcând mai îndeaproape cunoştinţă cu starea lucrurilor, noul rector şi-a dat seama de situaţia extrem de critică din Universitate. Deoarece erau prea puţine săli de studii, studenţii îşi făceau lecţiile în câteva schimburi.

Doar 40% din ei erau cazaţi în cămine, 158 profesori nu aveau locuinţe, iar 112 ocupau locuri în căminele studenţeşti. Printr-o hotărâre specială, CC al PCM a cerut conducerii Universităţii să elibereze blocul nr.4 „de persoanele străine", adică de profesori, iar în locul lor să fie cazaţi studenţi şi doctoranzi.

Însă A. Lazarev s-a împotrivit acestei decizii. Printr-un amplu demers adresat CC al PCM şi Guvernului republicii el a cerut în mod categoric construcţia urgentă a unor noi cămine şi blocuri de studii. Curajul civic, tenacitatea şi neostenita lui străduinţă au asigurat realizarea efectivă a programului său de ctitorie. în anii 1970-1974 au fost construite noi cămine pentru studenţi, un bloc de studii pentru facultatea de limbi străine şi cea de biologie. Peste 200 de familii de profesori au primit apartamente.

Universitatea a fost înzestrată cu utilaje tehnice moderne, au fost deschise o serie de catedre, laboratoare şi facultăţi noi.[11]

În aceşti ani au fost înfiinţate catedrele de istorie a Moldovei, de istorie nouă şi contemporană, de literatură universală, de limbi romanice, de biblioteconomie şi bibliografie. Au fost organizate Facultatea de biblioteconomie şi Facultatea pentru pregătirea studenţilor din străinătate, iar facultatea de fizică şi matematică, substanţial lărgită, a fost divizată în facultatea de fizică şi facultatea de matematică şi cibernetică; au luat fiinţă secţia ştiinţifică şi Centrul de Calcul al Universităţii.[12]

După cum se menţionează în „Istoria Universităţii de Stat din Moldova", „în cei şase ani cât s-a aflat la conducerea Universităţii A. Lazarev a manifestat spirit de iniţiativă, competenţă şi independenţă, uneori adoptând decizii cu risc personal. În condiţiile regimului totalitar comunist activitatea rectorului era limitată şi tutelată de secţia pentru ştiinţă a CC al PCM şi de securitate. Şi totuşi, A. Lazarev în postul de rector s-a manifestat ca o personalitate neordinară".[13]

Situaţia în Universitate s-a ameliorat simţitor şi lucrurile mergeau spre bine. însă în martie 1974 A. Lazarev este din nou transferat la Academia de Ştiinţe pe motiv că Academia, mai ales secţia de ştiinţe umanistice, trebuia întărită cu cadre experimentate, sugerându-se totodată că aici el are frumoase perspective, în realitate aceasta era doar o formă oarecum camuflată de a-1 demite din postul de rector al Universităţii.

În mod firesc apare întrebarea: care erau totuşi cauzele reale ale acestei destituiri? Să fi fost o urmare a faptului că rectorul Lazarev dădea dovadă de prea mare independenţă în acţiuni şi nu prea de ascultare indicaţiilor cinovnicilor de la partid? Desigur, verticalitatea şi o anumită independenţă în acţiuni a acestui rector, care nu se prea grăbea să dea ascultare indicaţiilor

date de şefi, nu putea să nu-i irite pe aceştia. Dar mai erau şi alte motive, mult mai serioase.

Un rector de universitate prosper, ce s-a dovedit a fi nu numai un competent pedagog şi priceput organizator al procesului didactico-ştiinţific, dar şi un bun gospodar, care avea o bogată experienţă de muncă la partid şi în guvern, care se bucura de o largă popularitate şi autoritate morală, fiind simpatizat şi de Brejnev, un asemenea personaj marcant apărea ca un serios concurent pentru oricare dintre cei de la conducerea republicii. De aici şi tendinţa lor de a-1 înlătura din cercul puterii pe acest nedorit concurent.

Există însă şi un alt motiv, poate cel mai serios, de ordin politic, pentru destituirea rectorului A. Lazarev. Regimul sovietic totalitar s-a instaurat şi s-a menţinut pe parcursul atâtor decenii, mai ales, datorită luptei necontenite cu oponenţii acestui regim dictatorial, declaraţi „duşmani ai poporului" şi suprimaţi fără cruţare. Pe parcursul anilor se formase şi o mentalitate specifică, un fel de manie a primejdiei permanente din partea duşmanului de clasă intern şi extern. În condiţiile când forţele sociale opozante orânduirii sovietice fuseseră zdrobite, principala primejdie pentru regim, mai ales în republicile unionale, era considerat naţionalismul, îndeosebi naţionalismul local. De aceea o sarcină primordială a partidului, în special, în republicile naţionale, era lupta împotriva oricăror manifestări de naţionalism. Aceasta era şi principala misiune a poliţiei politice – KGB.

În RSS Moldovenească principalii colportori ai ideilor naţionaliste erau consideraţi intelectualii, îndeosebi cei basarabeni, atât cei mai vârstnici, „molipsiţi de naţionalismul burghez românesc", cât şi tineretul, mai ales tineretul studios, predispus influenţei naţionalismului şi antisovietismului. Instituţiile de învăţământ erau împânzite de agenţi informatori ai securităţii care adunau materiale compromiţătoare despre studenţi şi profesori, iar organele de partid, pe baza acestor informaţii, luau măsurile pe care le considerau necesare. Unii studenţi şi profesori erau sancţionaţi, alţii chiar erau destituiţi din funcţie sau exmatriculaţi. Au fost chiar organizate şi câteva procese publice, soldate cu condamnări la ani de închisoarea Aceste sancţionări şi condamnări erau menite nu doar de a pedepsi pe cei consideraţi ca fiind vinovaţi, ci, mai ales, să intimideze studenţi şi intelectualii. De aceea, de regulă, aceste acţiuni de demascare şi sancţionare erau însoţise de deşănţate campanii propagandiste, deosebii, de gălăgioase.

Pe lângă organele locale de partid, în aceste campanii se implica direct şi Comitetul Central al PCM. Aşa a fost, de exemplu, în 1959, când un grup de tineri intelectuali din Chişinău au fost aspru pedepsiţi pentru

că au depus flori la monumentul lui Ştefan cel Mare şi au jucat „Hora Unirii”. Pentru participarea la asemenea acţiuni „criminale” tânărul scriitor Gheorghe Malarciuc a fost destituit din postul de redactor al revistei pentru copii „Scânteia leninistă”, interzicându-i-se să se angajeze în Chişinău. La fel s-au răfuit şi cu poetul Gheorghe Vodă care, pomenindu-se şomer, nu putea să se aranjeze la muncă în Chişinău. Asemenea exemple de răfuială cu intelectualii pot fi citate cu duiumul.

Cu o deosebită atenţie erau supravegheate instituţiile de învăţământ superior. În anii 1960, Institutul de Medicină din Chişinău (azi Universitatea de Medicină „N. Testimiţeanu”), unde corpul profesoral era completat în majoritate cu cadre locale, unde majoritatea studenţilor erau moldoveni, astfel că o serie de cursuri au început a fi predate în limba română (moldovenească) – era considerat de şefii de la partid şi cei de la securitate ca un focar de naţionalism. După anumite hărţuieli, în 1968, biroul CC al PCM l-a destituit pe ministrul sănătăţii Nicolae Testimiţeanu, fostul rector al Institutului, acesta fiind învinuit de naţionalism în politica de cadre. După demiterea lui N. Testimiţeanu au urmat şi alte schimbări de cadre, revenindu-se şi la predarea tuturor cursurilor în limba rusă.

După răfuiala cu elementele naţionaliste din domeniul medicinii, organele de partid şi securitatea îşi concentrează atenţia asupra Institutului Politehnic (azi Universitatea Tehnică din Moldova), unde sistematic aveau loc „manifestări de naţionalism”. Diferiţi studenţi şi unii profesori îşi manifestau deschis ataşamentul pentru limba, cultura şi istoria naţională, ceea ce în viziunea celor de la partid şi din KGB era o crimă deosebit de periculoasă. Au fost ticluite „dosare personale” ale unor profesori şi studenţi, care erau discutate la adunări de partid sau comsomoliste, inculpaţii fiind aspru sancţionaţi sau chiar destituiţi ori exmatriculaţi. A fost intentat chiar şi un proces, studentul Moroşanu fiind judecat şi condamnat la ani de închisoare pentru că organizase paza monumentului lui Ştefan cel Mare, pe care autorităţile ţineau să-l demonteze. Un moment culminant al luptei cu naţionalismul din această instituţie de învăţământ superior a fost demiterea în 1973 a lui Sergiu Rădăuţanu din postul de rector al Institutului politehnic. Printre acuzaţiile ce i s-au adus la biroul CC al PCM era şi faptul că el ar fi din viţă de moşier, deşi bunicul său îşi vându-se pământul când viitorul rector avea doar doi anişori.

Între timp, la Universitate, după demiterea lui A. Medvedev şi preluarea postului de rector de către A. Lazarev, pe parcursul anilor s-a schimbat efectiv şi componenţa corpului profesoral, care era completat, mai ales, cu

băştinaşi. Universitatea s-a lărgit şi s-a completat cu noi facultăţi, s-a mărit simţitor numărul de studenţi, inclusiv şi pe contul celor veniţi din străinătate. S-a schimbat spre bine şi însăşi atmosfera etico-psihologică din Universitate, precum şi atitudinea faţă de valorile cultural-istorice naţionale. A crescut considerabil numărul doctoranzilor, lărgindu-se şi diversificându-se şi aria lor de cercetare, a sporit numărul de noi doctori în ştiinţe, de profesori şi conferenţiari universitari. Universitatea devine un centru de ştiinţă şi cultură naţională tot mai important.

Se înţelege că securiştii şi veghetorii de la partid nu vedeau cu ochi buni această afirmare a spiritului de demnitate naţională în mediul studenţilor şi al corpului profesoral. La şedinţele de partid şi la adunările comsomoliste erau supuse unei critici vehemente diferite fapte şi atitudini ale studenţilor şi profesorilor, calificate ca naţionaliste. Spre deosebire de predecesorul său A. Medvedev, rectorul A. Lazarev nu se prea avânta în asemenea acţiuni de penalizare, pretins „educative". El nu se pronunţa pentru sancţiuni drastice, iar uneori chiar căuta să-i ocrotească de crunte răfuieli pe cei învinovăţiţi.

Aşa a fost, de exemplu, în cazul profesorului Grigore Cincilei, şeful Catedrei de filologie franceză. În 1971, la Chişinău are loc „procesul Şoltoianu", proces politic intentat unui tânăr basarabean de prin părţile Teleneştilor, care îşi făcea studiile la Moscova şi iniţiase organizarea unui partid care ar milita pentru eliberarea Basarabiei de ocupaţia sovietică. Pe lângă principalul inculpat în proces erau implicaţi şi fraţii Cincilei, mai ales Gheorghe Cincilei, căruia Şoltoianu i s-a adresat cu propunerea să participe la organizarea noului partid. Considerând că aceasta este o provocare, Gheorghe Cincilei a refuzat categoric. De altfel, acest refuz era redat cu lux de amănunte în jurnalul personal al lui Şoltoianu, nimerit pe mâinile Securităţii. Dar în bogata arhivă confiscată de KGB a fost găsită şi o telegramă prin care profesorul Gheorghe Cincilei îl ruga pe Şoltoianu să asigure cazarea studenţilor chişinăuieni pe care el îi ducea în excursie la Moscova.

Deşi asupra completului de judecată s-au făcut presiuni din partea oficialităţilor, totuşi cei doi fraţi n-au fost condamnaţi. Însă pe linie de partid au fost date indicaţii ca ei să fie sancţionaţi în modul cel mai drastic. Gheorghe Cincilei a fost destituit din postul de director al Muzeului republican de literatură şi exclus din partid, el neputându-se angaja la lucru vreme îndelungată. Grigore Cincilei a fost şi el demis din funcţia de şef de catedră, dar n-a fost exclus din partid, ci doar sancţionat. Faptul că a rămas în partid îi dădea posibilitatea de a-si continua activitatea în Universitate.

Totuşi aici, datorită, în primul rând, rectorului A. Lazarev, se instaurase o atmosferă oarecum mai liberă. Mai mult chiar, după cum relata însuşi profesorul Cincilei, „într-o zi, întâlnindu-mă pe coridor, A. Lazarev mi-a spus să fac ştiinţă şi să continui lucrul asupra tezei, în pofida celor ce se petrecuse... M-a susţinut chiar să-mi public şi monografia care, de fapt, era şi teza mea de doctorat (de doctor habilitat)". De aici şi părerea sa: „Totuşi, A. Lazarev este un om de treabă".[14]

Evident că o asemenea comportare a rectorului, care în loc să ia cele mai drastice măsuri întru extirparea oricăror urme de naţionalism, „se arată îngăduitor" faţă de manifestările de naţionalism şi indulgent cu naţionaliştii, o astfel de atitudine tolerantă, liberală nu se înscria nicidecum în linia de conduită a unui demnitar sovietic şi nu era câtuşi de puţin pe placul veghetorilor de la partid şi de la securitate. Comitetul Central de partid primar tot mai des „semnalări" (denunţuri) alarmante, că la Universitate „naţionaliştii moldoveni ridică capul". Iar în rapoartele despre atmosfera politică din republică, pe care KGB-ul era obligat să le prezinte regulat Comitetului Central al PCM, tot mai des era pomenită şi Universitatea.

De astă dată guvernanţii au decis să facă schimbările vaste fără a recurge la acţiuni publice gălăgioase. Să fi fost asta o urmare a faptului că acţiunile reprimate de la politehnică au bulversat opinia publică într-atât că au stârnit şi reacţii nedorite de regim, învinuiţii devenind eroi şi martiri ai neamului? Ori poate că diriguitorii de partid n-au îndrăznit să se răfuiască făţiş cu un om ce se bucura de respect şi de o largă autoritate morală, care era simpatizat şi de mai marele de la Kremlin? Oricum, A. Lazarev este invitat la Comitetul Central al PCM, unde primul secretar Ivan Bodiul îi aduce la cunoştinţă „părerea" (în limbaj de partid asta avea sens de decizie) că Academia de Ştiinţe resimte o acută nevoie de cadre experimentate. I s-a dat de înţeles că preşedintelui AŞM Iachim Grosul, om deja în vârstă, fără o solidă experienţă politică, „îi vine greu să facă faţă exigenţelor mereu crescânde", iar pentru dânsul, căci i s-ar deschide largi perspective de ascensiune.

Astfel că de la 4 martie 1974, A. Lazarev este eliberat din postul de rector al Universităţii de Stat din Moldova. El devine coordonator al Secţiei Ştiinţe Umanistice al A.Ş.M. Nu e greu de observat că această permutare de cadre era doar o formă oarecum mascată de demitere a lui A. Lazarev din funcţia de rector al Universităţii, postul de coordonator al Secţiei de Ştiinţe Umanistice fiind incontestabil mai puţin important decât cel de rector.

Că înlăturarea sa de la conducerea Universităţii a fost făcută din considerente de ordin politic, el fiind suspectat de naţionalism şi învinuit că a avut

o atitudine tolerantă liberală faţă de manifestările de naţionalism, o dovedeşte şi faptul că de acum înainte A. Lazarev nu va mai fi admis ca şef al vreunei instituţii de ştiinţă sau de cultură. El însă nu se arată preocupat sau cel puţin nu lasă să se vadă că e preocupat de motivele permutării sale de la Universitate la Academia de Ştiinţe. El se afundă curând în multitudinea vieţii academice şi, în acelaşi timp, se ocupă mai îndeaproape de munca de cercetător.

Cât priveşte concepţiile, preceptele etice şi linia sa de conduită, ele au rămas, în principiu, aceleaşi. El era binevoitor şi echidistant cu colaboratorii, susţinea mai ales tineretul, încurajându-i şi ajutându-i pe cei tineri în munca de cercetare, străduindu-se să aducă în academie mai mulţi moldoveni. Ceea ce-1 făcea să se bucure de stimă în sferele academice era, mai ales, corectitudinea sa, obiectivitatea şi proverbiala-i verticalitate. Şi nu rare au fost cazurile când el nu pregetă să-şi expună punctul de vedere chiar şi atunci când acesta nu coincidea cu poziţia acceptată de oficialităţi.

Astfel, de exemplu, el s-a pronunţat explicit împotriva tendinţei speculative a unor arheologi şi istorici de a exagera rolul slavilor în spaţiul carpato-nistrean în formarea poporului moldovenesc. O manifestare pregnantă de principialitate a fost şi poziţia sa la alegerea preşedintelui Academiei de Ştiinţe în 1977. După moartea primului preşedinte al AŞM Iachim Grosul la postul de preşedinte al Academiei Ivan Bodiul l-a propus pe un protejat al său, rusul A. Jucenko. La rândul său, A. Lazarev, pornind de la teza că într-o republică naţională preşedinte al Academiei de Ştiinţe trebuie să fie un băştinaş, a înaintat candidatura academicianului Sergiu Rădăuţanu. Deoarece până la urmă, datorită, mai ales, insistenţelor lui I. Bodiul, a trecut totuşi candidatura lui A. Jucenko, iar A. Lazarev, în semn de protest, se retrage din posturile de vicepreşedinte al Academiei şi de academician-coordonator al Secţiei de Ştiinţe umanistice a AŞM.

După cazul cu alegerea preşedintelui academiei şi demisia sa oarecum demonstrativă de la posturile de conducere în AŞM despre A. Lazarev se vorbea tot mai insistent ca naţionalist şi această opinie era susţinută şi de guvernanţi. Or, aceasta însemna că el nu va mai putea ocupa posturi importanţe; mai ales de conducător de instituţie sau organizaţie, care ar avea dreptul să ia decizia. Căci rânduiala existentă prevedea că cei ce insuflau încredere politică (printre aceştia erau şi cei suspectaţi de naţionalism) nu puteau fi admişi la posturi de conducere cu dreptul de a lua decizii şi a determina orientarea politico-ideologică a instituţiei sau organizaţiei conduse de ei. în cel mai bun caz, aceştia puteau fi admişi doar ca simpli executori.

Nu putem şti ce gânduri, ce sentimente îl bântuiau atunci, ce frământări se dezlănţuiseră în sufletul său. Ce l-a făcut să înfrunte făţiş, atât de categoric, pe Bodiul, ba încă abordând şi problema naţională, pe atunci tabuizată? Ce l-a făcut să renunţe în mod demonstrativ la funcţia de vicepreşedinte al Academiei (post, de altfel, bine remunerat), iar apoi şi de la postul de academician-coordonator.

Pentru a se îndreptăţi cumva, dar şi pentru a-1 ponegri pe A. Lazarev, Bodiul şi cei din jurul său răspândiseră zvonul că el ar fi făcut-o, simţindu-se lezat de faptul că la postul de preşedinte nu a fost propusă candidatura lui. Aceasta însă este o simplă scorneală, deoarece A. Lazarev înaintase candidatura basarabeanului Sergiu Rădăuţanu, nume bine cunoscut în domeniul fizicii semiconductorilor. Ori poate că Lazarev şi-a dat seama de inconsistenţa politicii de cadre a partidului? Nu cred, căci a fost un comunist cu convingeri ferme, nestrămutate, iar poziţia lui Bodiul el o considera ca o abatere de la politica partidului, ca o încălcare a normelor leniniste a politicii naţionale.

De-a lungul întregii sale activităţi social-politice la partid, în guvern, la cârma Universităţii sau în cadrul Academiei de Ştiinţe, A. Lazarev a fost mereu suspectat de naţionalism. S-ar cere deci să ne dumerim, dacă el într-adevăr a fost naţionalist, şi dacă a fost – ce fel de naţionalism îmbrăţişa el, cum arăta, prin ce se manifesta acel naţionalism?

După cum se ştie, termenul „naţionalism" are diferite accepţiuni, şi pozitive, dar şi negative. De-a lungul istoriei rolul pozitiv al naţionalismului s-a manifestat contribuind la formarea conştiinţei naţionale, la consolidarea statelor naţionale în diferite ţări din Europa, America, Asia, Africa. În perioada formării naţiunilor şi a statelor naţionale, de exemplu, în Europa şi SUA, naţionalismul, de rând cu lozinca democraţiei, este principala armă ideologică în lupta cu feudalismul. Sunt bine cunoscute asemenea mişcări naţionale ca Reconguisa spaniolă (sec. XIII-XV), Mişcarea pentru unificarea Rusiei (sobiranie russkih zemeli) (sec. XIV-XVI), Războiul pentru independenţa Statelor Unite ale Americii (1775-1789), Risorgimento italiană (sec. XIX), Războaiele pentru independenţa popoarelor balcanice (sec. XIX-XX), Unirea principatelor române (sec. XVIII) şi Marea Unire a pământurilor româneşti din 1918, războaiele de eliberare naţională din Asia, America Centrală şi Africa din sec. XX etc. Cu litere de aur sunt înscrise în istorie numele unor eroi naţionali ca Ioana (Janne) D'Arc, Alexandr Nevski, Abraham Lincoln, Giuseppe Garibaldi, Tadeus Kostiuszcco, Mihail Kogălniceanu, Mahatma Gândi, Martin Luther King, Nelson Mandela etc.

V. I. Lenin afirmă că naţionalismul naţiunilor asuprite are un conţinut general democratic şi comuniştii îl susţin.[15]

Naţionalismul însă s-a manifestat şi se manifestă şi în plan negativ, când o naţiune se consideră superioară alteia (altora), căutând s-o supună, de exemplu, colonialismul, imperialismul, când apare sub formă de xenofobie (dispreţ sau ură faţă de oamenii de altă naţionalitate) sau chiar rasism, cum a fost, de exemplu, fascismul hitlerist, terorismul rasial-religios etc.

Naţionalismul poate juca un rol negativ în viaţa social-politică şi prin divizarea şi slăbirea forţelor democratice în politică, în viaţa sindicală etc. Vorbind despre politica bolşevicilor în problema naţională, Lenin sublinia că naţionalismul burghez şi internaţionalismul proletar sunt două lozinci antagoniste, ce corespund celor două mari tabere de clasă din lumea capitalistă.[16]

Dar aceste variate forme şi aspecte ale naţionalismului se referă oare la Artiom Lazarev? Educat încă din copilărie şi fragedă tinereţe în spiritul ideologiei comuniste, care reclama internaţionalismul proletar, trecut prin urgia anilor 1937, când isteria ideologică comunistă ajunsese la paroxism, iar apoi călit în focul războiului pe front, în familia multinaţională a Armatei Sovietice, A. Lazarev s-a format ca un comunist ferm, neabătut. Xenofobia, rasismul îi erau întru totul străine. Iar în timpul războiului el era gata să-şi jertfească chiar şi viaţa luptând împotriva acestor ideologii antiumane.

Însă el era moldovean, moldovean din Transnistria (adevăratul său nume de familie era Lazur – o variantă moldovenească locală a prenumelui Lazăr). Or, în Rusia ţaristă moldovenii, atât cei din Basarabia, cât, mai ales, cei din Transnistria, erau o etnie lipsită de orice drepturi politice, deosebit de oropsită şi umilită. Limba oficială din instituţiile administraţiei de stat, în organele de judecată era limba rusă. Chiar şi în biserică se cerea ca slujba religioasă să fie oficiată în limba rusă. Nu erau nici şcoli de limbă naţională, practic nu era nici intelectualitate naţională.

Regimul sovietic instaurat după căderea ţarismului proclamă egalitatea în drepturi a tuturor etniilor şi asigurarea dezvoltării tuturor popoarelor asuprite în trecut. În 1924, în Transnistria a fost organizată Republica Autonomă Moldovenească (RASSM), privită şi ca un forpost pentru extinderea puterii sovietice şi în Basarabia. În raioanele din stânga Nistrului se deschid şcoli moldoveneşti, iar pentru a demonstra superioritatea regimului sovietic asupra celui din Basarabia unită cu Regatul Român, la Tiraspol au fost deschise şcoli superioare (Institutul pedagogic şi Institutul de pomicultură şi legumicultură), au fost organizate Teatrul Moldovenesc de Stat, colective

artistice muzicale şi coregrafice. Treptat începe formarea intelectualităţii moldoveneşti, ia amploare deşteptarea conştiinţei naţionale. Se înţelege că tânărul student A. Lazarev nu putea rămâne indiferent faţă de acest proces istoric de schimbări în destinul poporului său care, depăşind înapoierea grea şi umilitoare, vine să ocupe un loc destoinic printre alte popoare. Ca şi întreaga propagandă sovietică, el lega idealul propăşirii neamului său de extinderea puterii sovietelor şi asupra Basarabiei, pe care URSS o considera un teritoriu al său temporar ocupat de România. Idealul naţional al tânărului învăţăcel era indisolubil legat de ideologia comunistă. Doar partidul bolşevic a proclamat egalitatea în drepturi a popoarelor sovietice, avându-se în vedere nu doar egalitatea juridică, dar şi cea economică şi culturală.

Cei care l-au cunoscut din tinereţe povesteau că A. Lazarev citea mult, şi nu doar beletristică, ci şi literatură politică, mai ales operele lui Lenin şi diferite materiale pe teme istorice, străduindu-se, în acelaşi timp, să fie la curent cu evenimentele politice din ţară şi din străinătate. În mediul studenţesc, dar şi în cercurile mai largi ale tineretului transnistrean, el devine cunoscut prin orizontul larg al cunoştinţelor şi intereselor sale în domeniul istoriei şi politicii, prin fermitatea convingerilor sale ideologice comuniste, cât şi prin susţinerea activă a ideii statalităţii moldoveneşti, întruchipată la acea vreme prin RASS Moldovenească.

Însă ca o furtună dezlănţuită pe neaşteptate veni cumplitul an 1937. Represiunile şi executarea în masă a aşa-zişilor „duşmani ai poporului" (care, după cum s-a dovedit mai târziu, au fost pe nedrept osândiţi, fiind post-mortem reabilitaţi) au răvăşit din temelie viaţa social-politică din Uniunea Sovietică. În RASS Moldovenească au fost arestaţi şi împuşcaţi practic toţi conducătorii republicii, majoritatea conducătorilor de raioane, mulţi preşedinţi de colhozuri şi de soviete locale, activişti sociali şi culturali. A fost nimicită şi bruma de intelectualitate ce se forma. Au fost căsăpiţi şi refugiaţii români, inclusiv comuniştii ilegalişti din Basarabia, care trecuseră Nistrul pentru a scăpa de prigonirea poliţiei româneşti.

Panica şi psihoza generală, când cei mai de frunte, cei mai văzuţi oameni erau declaraţi spioni şi agenţi ai imperialismului, când oamenii nu mai ştiau pe cine să creadă şi se temeau să mai vorbească unul cu altul, când se crease o atmosferă de groază şi nesiguranţă în ziua de mâine – toate aceste încercări au lăsat urme adânci în sufletele oamenilor. Nimeni nu mai înţelegea cui să creadă, în cine poţi avea încredere, căci şi cei din organele de partid, din soviete, din miliţie sau chiar din poliţia politică (OGPU) erau tari şi mari,

oprimându-i pe alţii, iar a doua zi dispăreau şi ei, fiind arestaţi şi executaţi ca duşmani ai poporului.

Puţini erau cei ce îşi dădeau seama că prin această baie de sânge se urmărea chiar eliminarea din partid, din soviete şi, în genere, din viaţa publică a celor ce se considerau leninişti şi-şi permiteau să aibă o atitudine întrucâtva critică faţă de Stalin şi sprijinitorii lui. Astfel, prin această totală „curăţare" a rândurilor se consolida regimul dictatorial bazat pe cultul personalităţii lui Stalin. Toate acestea erau greu de înţeles pentru un june student care, deşi se arată capabil şi silitor la învăţătură, totuşi nu se încadrase încă în viaţa obştească. Cu atât mai mult că şi seria de mari procese înaintate foştilor demnitari comunişti, şi suprimarea lor fizică, precum şi sângeroasele represalii în masă se făceau în numele preceptelor leniniste, iar propaganda nu înceta să proslăvească rolul lui Stalin ca vrednic apărător şi neostoit luptător pentru cauza lui Lenin. Ba şi mai mult, pentru a se feri de orice răspundere pentru atrocităţile săvârşite în cursul acestor campanii de represalii politice, Stalin a dat vina pe executanţii lor din organele poliţieneşti, aceştia fiind, la rândul lor, şi ei suprimaţi.

În mediul studenţesc de la Institutul Pedagogic Moldovenesc din Tiraspol, format aproape exclusiv din tineri veniţi de prin satele transnistrene, propaganda oficială era, în general, acceptată, cu atât mai mult că, de obicei, nimeni dintre tinerii învăţăcei nu-i cunoscuseră pe foştii activişti sovietici şi de partid şi nici pe scriitorii sau ziariştii executaţi. Iar dacă unii aveau şi anumite îndoieli în privinţa unor persoane pe care le-au cunoscut, dădeau şi ei vina pe cei din poliţia politică. De altfel, nimeni nici nu îndrăznea să-şi exprime îndoiala, deoarece în acea atmosferă de maximă tensiune politică a-ţi exprima îndoiala erata şi o solidarizare cu duşmanii poporului. Abia mult mai târziu, când a fost blamat cultul lui Stalin, iar mulţi dintre cei ce au căzut jertfe represaliilor din 1937 au fost reabilitaţi post-mortem, recunoscându-se oficial că ei au fost osândiţi pe nedrept, despre teroarea din 1937 se va vorbi mai mult sau mai puţin deschis. Deşi chiar şi atunci redacţiile publicaţiilor periodice şi editurile primiseră indicaţia ca în biografiile celor executaţi ca duşmani ai poporului să fie indicat doar anul decesului, fără a se arăta cauza morţii.

Atmosfera de psihoză şi teroare a lăsat urme adânci în sufletele celora ce le-a fost dat să treacă prin acele vremuri de cumpănă. Oamenii au devenit mai închişi în sine şi mai suspicioşi (în terminologia oficială – mai vigilenţi), văzând în oricine un potenţial duşman. Studenţii evitau să discute liber problemele de ordin politic. Ca şi pedagogii lor, la ore ei căutau să expună

cât mai exact spusele lui Stalin sau tezele documentelor de partid. Studierea istoriei contemporane era dogmatizată la maximum şi era axată pe editarea articolelor sau cuvântărilor lui Stalin. Curând, în 1938, apăru şi o concisă istorie a partidului comunist, redactată de Stalin, pe care studenţii, mai ales cei de la istorie, trebuiau s-o cunoască cât mai amănunţit, ceea ce a contribuit la o şi mai pronunţată dogmatizare şi uniformizare a procesului de studii şi a opiniei publice, în general.

O deosebită amploare a căpătat românofobia. După cum povesteau diferiţi martori din acele vremuri, istoria antiromână a atins asemenea culmi, încât termenul „român" era ca şi sinonim cu cel de „duşman al poporului", spion, diversant etc. Românofobia s-a manifestat şi prin renunţarea la alfabetul latin şi ortografia românească, în 1938, în RASSM revenindu-se la alfabetul chirilic. S-a renunţat şi la literatura clasică naţională şi dacă prin anii 1920 se mai publicau şi unele opere ale lui I. Creangă şi ale altor clasici, iar în 1936 era vorba chiar să fie montată la Teatrul Moldovenesc o comedie de V. Alecsandri, acum nici nu mai putea fi vorba de aşa ceva.

Desigur, evenimentele social-politice, atmosfera învolburată a vieţii sociale din ultimul timp nu puteau să nu se răsfrângă şi asupra tânărului student A. Lazarev. Păstrându-şi şi, într-o anumită măsură, călindu-şi verticalitatea şi demnitatea etico-psihologică de intelectual sovietic, trăsături ce-1 vor caracteriza de-a lungul întregii sale vieţi, el, în acelaşi timp, devine mai exigent şi mai atent în relaţiile sale cu oamenii, nu-i plăcea să facă confesiuni, rămânând oarecum închis în sine. Pentru a pătrunde în esenţa problemelor luate în discuţie şi a-şi forma o concepţie proprie în privinţa lor, el se străduia să studieze literatura marxistă, caută să-şi adâncească cunoştinţele în domeniul istoriei, culturii, artei şi literaturii. Iar faptul că citea mult şi îşi lărgea sistematic orizontul cunoştinţelor sale l-a ajutat, într-o anumită măsură, să evite dogmatismul schematic, simplist. El devine şi mai ferm convins în justeţea idealurilor comuniste şi consideră că el poate şi trebuie să contribuie la realizarea acestor idealuri, ajutându-şi propriul popor să depăşească starea de înapoiere datorată regimului ţarist şi să ocupe un loc destoinic în familia popoarelor URSS. Astfel, viziunile sale comuniste se îmbinau organic cu voinţa nobilă de a-şi sluji neamul şi a contribui la propăşirea lui.

Dragostea de neam şi dorinţa de a-1 vedea în rând cu alte seminţii prospere era un lucru firesc şi nu trezea suspiciuni. Despre naţionalism se vorbea doar atunci când apăreau elemente de xenofobie, când dorinţa de

a-şi proslăvi propriul popor era însoţită de ură sau dispreţ faţă de alte etnii. Deşi la o analiză mai atentă a publicaţiilor din acele vremuri pot fi observate şi aici anumite mutaţii. Până la revoluţia bolşevică din 1917 şi în primii ani ai puterii sovietice propaganda politicii naţionale a partidului se baza pe teza lui Lenin că naţionalismul „local" a apărut ca o reacţie la politica de asuprire naţională, promovată de ţarismul rus şi de aceea lupta împotriva naţionalismului pentru afirmarea internaţionalismului proletar trebuia dusă pe două căi – împotriva şovinismului velicorus şi împotriva naţionalismului „local". Acum însă despre şovinismul rusesc rar de se mai pomenea, accentul punându-se, în special, pe evidenţierea caracterului nociv, deosebit de periculos al naţionalismului popoarelor conlocuitoare.

Această tendinţă devine şi mai evidentă în anii 1939 şi 1940, când după încheierea pactului Ribbentrop-Molotov începe restabilirea graniţelor Imperiului Rus prin alipirea republicilor baltice, a Basarabiei, prin împărţirea Poloniei între Germania şi U.R.S.S., prin războiul sovieto-finlandez din 1939-1940.

A. Lazarev se adânceşte în activitatea socială. Ocupă posturi de răspundere în organele comsomolului din RSSM, fiind angajat şi ca lector la Institutul de Pomicultură şi legumicultura din Tiraspol. Iar în 1940, după alipirea Basarabiei la Uniunea Sovietică şi formarea RSS Moldoveneşti, el, în calitate de inspector al Comisariatului (Ministerului) pentru învăţământ, se mută cu traiul la Chişinău, participând în cel mai activ mod la organizarea, în noile raioane, a sistemului sovietic de învăţământ public şi la lichidarea analfabetismului. Tânărul pedagog muncea cu entuziasm. Doar unirea Basarabiei cu RASSM şi formarea unei mai întinse Republici Sovietice Moldoveneşti era un vis al său, pe care, datorită propagandei sovietice, A. Lazarev l-a nutrit încă din copilărie. Deşi visului acesta nu i-a fost dat să se împlinească în deplină măsură aşa cum crezuse el, ca şi mulţi alţi activişti transnistreni. Căci prin decizia Moscovei, cea mai mare parte din fosta RASSM a trecut la Ucraina, în noua Republică Sovietică Moldovenească rămânând doar localităţile din zona Nistrului, Ucrainei revenindu-i şi Sudul Basarabiei cu oraşele Cetatea-Albă, Ismail, Chilia, Reni şi Bolgrad. Moldova sovietică a fost lipsită de ieşire la Marea Neagră. Kremlinul i-a repartizat Ucrainei şi o parte din Nordul Basarabiei, inclusiv oraşul Hotin, ca să nu mai vorbim de Nordul Bucovinei sau de ţinutul Herţa, care şi ele făcuseră parte din trupul Moldovei istorice. Această împărţeală a teritoriilor l-a surprins neplăcut pe tânărul istoric, în sufletul lui apar chinuitoare întrebări

şi îndoieli privind justeţea acestor decizii. După cum vom vedea, aceste probleme îl vor preocupa şi mai târziu.

Dar nu se împlinise nici un an de la alipirea Basarabiei la URSS, când pe neprins de veste a izbucnit războiul. Situaţia s-a schimbat în mod radical. Acum nu mai puteau fi îndoieli sau ezitări. Duşmanul era ştiut – fascismul, iar scopul unui patriot sovietic era clar – apărarea patriei socialiste şi nimicirea duşmanului. Datoria oricărui om cinstit, mai ales a unui om cu ferme convingeri comuniste, cum era A. Lazarev, era de a se încadra cât mai activ în lupta cu fascismul hitlerist şi acoliţii acestuia. El se înrolează în Armata Sovietică, luptă pe front, participând şi la bătălia de la Stalingrad. A fost în repetate rânduri decorat, despre faptele lui de arme relatează chiar şi presa vremii. Spre sfârşitul războiului, din 1944 se află în România, făcând parte din efectivul sovietic al Comisiei aliate de control. În sfârşit, în 1946 îi vine şi lui rândul să fie demobilizat.

Revenind la munca paşnică în domeniul pedagogiei, A. Lazarev este numit şef al secţiei învăţământ public din oraşul Chişinău, pentru ca în anul următor, 1947, să devină ministru al învăţământului din RSS Moldovenească. El desfăşoară o intensă activitate în domeniul dezvoltării sistemului şcolar, contribuind la perfecţionarea programelor şcolare, la elaborarea şi asigurarea şcolilor cu manuale şi manifestând o deosebită grijă pentru pregătirea cadrelor pedagogice. Deoarece la acea vreme istoria naţională, mai ales cea din epoca medievală, practic nu se studia în şcoală, unde se preda doar un curs de istorie a popoarelor URSS, axat în fond pe istoria Rusiei, el se ocupă îndeaproape de elaborarea unui manual de istorie a Moldovei. Totodată, susţine activ şi procesul de valorificare a literaturii clasice naţionale, în urma căruia au putut fi editate scrierile vechilor cronicari moldoveni, precum şi operele lui Vasile Alecsandri, Alexandru Hâjdeu, Mihai Eminescu, Ion Creangă, Costache Negruzzi, Alecu Russo, Bogdan Petriceicu Hasdeu şi ale altor scriitori din Moldova secolului XIX. în condiţiile rigide ale regimului, după ani şi ani de total nihilism naţional, când se ajunsese până la afirmaţia unor pseudoistorici că moldovenii ar fi de sorginte slavă, chiar şi aceste concesii vădit lacunare – operele scriitorilor noştri – apăreau ca nişte realizări importante, contribuind la educarea conştiinţei etnice şi la afirmarea demnităţii naţionale. A. Lazarev scrie lucrarea Formarea RSS Moldoveneşti, editată în 1950, precum şi diferite articole privind istoria Moldovei şi învăţământul public din republică.

Studierea aprofundată a istoriei Moldovei şi relaţiile ei cu alte state şi, mai ales, a procesului formării RASSM şi RSSM, era, aşa ori altfel,

legată şi de problema naţională. În faţa lui ca cercetător reapare în toată complexitatea ei problema naţională, precum şi vechile sale îndoieli privind justeţea stabilirii hotarelor RSS Moldoveneşti. El face cunoştinţă cu diferite izvoare publicate, cercetează materiale de la Chişinău, Cernăuţi, Ismail, care pe atunci era centrul regiunii cu acelaşi nume, de la Odessa, Kiev, Moscova, analizează un vast material statistic.

Treptat, de la vechile îndoieli de până la război el ajunge acum la convingerea că la stabilirea hotarelor RSS Moldoveneşti nu s-a ţinut seama în deplină măsură de componenţa etnică a populaţiei şi nici de interesele şi legăturile economice dintre diferite zone ale noii formaţiuni statale.

Între timp, în 1951, la propunerea lui L. Brejnev, care era atunci în fruntea conducerii partidului comunist al Moldovei A. Lazarev este ales secretar al CC al PCM pentru problemele ideologice. Copleşit de mulţimea de chestiuni, care de care mai importante, ce necesitau rezolvare cât mai urgentă, el nu mai are nici timp, nici posibilitatea de a se adânci în cercetarea acestei teme. Dar aceasta nu însemna că el s-a dezis şi a uitat de ea. Dimpotrivă, după cum mi-a povestit mai târziu, încercase să-i vorbească despre aspectele problemei naţionale în Moldova chiar şi lui Brejnev. Ei erau în relaţii bune şi spusele sale sunau ca o confesiune, ca o împărtăşire prietenească a gândurilor ce-1 frământau. Însă Brejnev, care până atunci era bine dispus, comunicativ, dintr-o dată s-a închis, devenind parcă surd. „Am înţeles, spunea Artiom Marcovici, că orice discuţie cu el pe teme naţionale era imposibilă”.

Şi asta nu era ceva întâmplător. În URSS, stat extrem de centralizat, unde multitudinea de etnii erau grupate în jurul naţiunii majoritare – cea rusă, diferitele aspecte şi probleme ale relaţiilor naţionale ţineau de politica mare, de securitatea statului şi erau determinate de organele centrale ale puterii, de un cerc restrâns de oameni ce deţineau cârma partidului şi a statului. De aceea orice critică sau chiar îndoieli în privinţa politicii naţionale erau privite cu suspiciune, ca nişte încălcări ale rânduielii existente şi posibile atentate la securitatea regimului sovietic.

Tendinţele revenirii la politica statală a imperiului ţarist, tendinţe ce se conturaseră în anii din ajunul războiului, au devenit şi mai evidente în anii de război, când lozincile internaţionalismului politic s-au dovedit puţin eficiente şi s-a apelat, mai ales, la sentimentele naţionale, în primul rând la patriotismul poporului rus. A fost schimbat chiar şi imnul de stat, renunţându-se la vechea „Internaţională”. În noul imn se declara explicit

că alianţa de nezdruncinat a republicilor libere a fost cimentată pe veci de Marea Rusie. Etniile conlocuitoare din URSS îşi puteau acum manifesta internaţionalismul prin ataşamentul lor faţă de Rusia, faţă de istoria, cultura şi limba poporului rus, considerat principala forţă unificatoare a Uniunii Sovietice. De fapt, despre internaţionalismul proletar (socialist) nici nu se prea vorbea, fiind mai des folosit termenul „prietenia popoarelor". În aceste condiţii, nu doar xenofobia, ci şi firescul sentiment de demnitate şi mândrie naţională a oamenilor de diferite naţionalităţi (excepţie făcând, bineînţeles, ruşii), dorinţa de a păstra şi a dezvolta tradiţiile, limba şi cultura naţională erau privite cu suspiciune şi adesea considerate dăunătoare şi calificate ca manifestări de naţionalism. Or, naţionalismul era văzut ca un antipod al prieteniei popoarelor, ca un duşman de moarte al statului sovietic. În practică, lupta împotriva naţionalismului local contribuia la deznaţionalizarea şi rusificarea etniilor neruse.

Desigur, A. Lazarev nu putea să nu-şi dea seama de schimbările din politica naţională a partidului comunist. Cu atât mai mult că, datorită faptului că manifesta o deosebită grijă pentru dezvoltarea culturii naţionale şi promova cadrele autohtone, el însuşi fusese învinuit de naţionalism, chiar şi la una din plenarele Comitetului Central al PCM. El însă nu s-a lăsat intimidat şi linia sa de conduită nu s-a schimbat, deşi între timp fusese oarecum coborât în grad şi trecut de la funcţia de secretar al CC al PCM la cea de ministru al culturii.

Paralel cu activitatea practică, el nu uită de munca de cercetare. De rând cu alte probleme, îl preocupă şl chestiunea hotarelor RSS Moldoveneşti. Cu atât mai mult că în februarie 1954 are loc un eveniment care a avut un deosebit răsunet în sufletul său – Republica Federativă Rusă a cedat Ucrainei Crimeea, gest la acea vreme oarecum simbolic, deoarece regiunea Crimeii, aşa ori altfel, rămânea în componenţa statului sovietic – URSS. Şi atunci de ce nu s-ar proceda la fel şi în cazul graniţelor dintre alte două republici sovietice – Ucraina şi Moldova? În 1957 a fost exclus din prezidiul CC al PCUS N. Molotov, unul dintre cei ce au croit în 1940 hotarele RSSM. Odată cu el au fost demişi şi alţi foşti fruntaşi ai PCUS, astfel că Nichita Hruşciov avea acum mâna liberă pentru a stabili nişte hotare juste între Ucraina şi Moldova Sovietică. Mai ales că revizuirea graniţelor între cele două republici nu schimba câtuşi de puţin hotarele de stat ale URSS.

A. Lazarev mai revede şi selectează materialele adunate pe parcursul anilor şi, bazându-se pe argumente de ordin istoric, etnografic, economic,

cere stabilirea unor noi hotare între RSSM şi Ucraina, prin trecerea în subordinea RSS Moldoveneşti a unor teorii aflate în componenţa Ucrainei. Conţinutul scrisorii nu-1 cunoaştem. Putem însă presupune că ea era solid argumentată, căci, probabil, pentru a nu trezi discuţii în jurul problemelor abordate, ea n-a fost adusă la cunoştinţă nici membrilor Comitetului Central al PCM. Se ştie însă că reacţia forurilor de conducere moscovite a fost întru totul negativă. Căci la plenara ordinară a CC al PCM, primul secretar al CC Zinovii Serdiuk i-a condamnat categoric pe „unii gândaci de bucătărie, care visează la o Moldovă mare", dar fără a intra în detalii şi fără a duce nume concrete. Printre cauzele ce au determinat Moscova să adopte o atitudine negativă faţă de scrisoarea lui A. Lazarev putea fi teama de a deschide „cutia Pandorei", căci toate formaţiunile naţionale aveau pretenţii teritoriale faţă de vecinii lor. Mai erau însă şi alte motive, poate mult mai serioase. Paradoxal, dar ideile panslavismului, care au fost folosite întru înălţarea Imperiului Rus, au contribuit apoi şi la destrămarea lui. În decembrie 1991 B. Elţin, L. Kucima şi V. Şuşkevici – conducătorii celor trei republici sovietice slave: Rusia, Ucraina şi Bielorusia, – întrunindu-se la Belovejskaia Puşcea, au declarat că republicile lor părăsesc URSS, urmând ca ele să formeze o alianţă aparte.

Se ştie că politica rusă a fost tradiţional influenţată de panslavism, atât pe plan intern, cât şi pe cel extern. Se considera că temelia Imperiului ţarist, ca şi a Uniunii RSS, o constituie unitatea celor trei popoare slave – ruşii, ucrainenii şi bieloruşii. Unii istorici şi politicieni afirmau că acestea sunt doar trei ramuri ale unui singur popor – cel rus şi locuiesc în zone diferite – Velicorusia, Malorusia şi Bielorusia, formând dimpreună Marea Rusie. Trecerea Crimeii dintr-o republică slavonă – Rusia în subordinea altei republici slavone – Ucraina era menită să sublinieze această unitate de sânge a celor două republici şi a fost făcută cu ocazia jubileului de 300 de ani de la Unirea Ucrainei cu Rusia. Pe când moldovenii din Basarabia erau de o cu totul altă origine – cea latină. Chiar şi Stalin în convorbirile sale cu primul ministru al României Petru Groza din octombrie 1945, când strategia politicii externe a URSS după cel de-al Doilea Război Mondial încă nu era determinată, recunoştea că basarabenii sunt apropiaţi românilor şi admitea că Basarabia putea fi cedată României, ori, dimpotrivă, România va intra în componenţa URSS.[17] Prin urmare, una era să cedezi Crimeea Ucrainei, care părea pe veci legată cu Rusia, şi cu totul altceva era să treci nişte teritorii aflate în subordinea Ucrainei către RSSM, adică Basarabiei, pe care mulţi o considerau românească. Se înţelege deci că reacţia Kremlinului la demersul

lui A. Lazarev nu putea fi altfel decât negativă. După scrisoarea în care cerea să fie schimbate graniţele RSS Moldoveneşti, etichetarea lui A. Lazarev ca naţionalist a devenit şi mai pronunţată.

De altfel, trebuie să ţinem seama şi de faptul că naţionalismul, mai bine zis lupta împotriva naţionalismului, devenise o puternică armă politică. Demnitarii de la partid adesea o foloseau pentru a-şi înlătura oponenţii sau concurenţii, învinuindu-i sau doar suspectându-i de naţionalism, acestora li se închidea orice cale spre avansare, ei fiind adesea coborâţi în grad sau, cum se spunea, traşi pe linie moartă. Aceste urmări le-a resimţit pe propria-i piele şi A. Lazarev.

Lupta cu naţionalismul era totodată şi un singur mijloc de a face capital politic. Căci cel ce se pronunţa cât mai drastic împotriva naţionalismului apărea ca un devotat prieten al marelui popor rus şi deci ca un apărător de nădejde al sistemului sovietic. Această metodă era folosită cu deosebită insistenţă de Ivan Bodiul. Şi de cele mai multe ori drept naţionalism erau declarate simple manifestări de demnitate naţională, respectarea tradiţiilor şi obiceiurilor populare, ataşamentul faţă de trecutul istoric, cultura naţională şi limba maternă. Dacă, de exemplu, cineva îndrăznea să depună flori la monumentul lui Ştefan cel Mare ori să-şi exprime admiraţia pentru versurile lui Eminescu sau limba mustoasă a lui Creangă, el era considerat naţionalist. În schimb, puteai să-l lauzi cât te ţinea gura pe Puşkin, Lermontov sau Petru cel Mare, să juri credinţă marelui popor rus şi nimeni nu numai că nu te oprea, ci, dimpotrivă, puteai conta pe susţinerea autorităţilor.

Sistematic, practic aproape în permanenţă, erau dezlănţuite campanii deşănţate împotriva unor scriitori, cineaşti, pictori, muzicieni, oameni de ştiinţă şi de cultură. Şi cu cât mai vehemente erau aceste dezlănţuiri antinaţionale cu atât Bodiul şi acoliţii săi erau mai bine văzuţi de către diriguitorii de la Moscova. Cu deosebită furie se năpusteau strajnicii partidului asupra oricăror manifestări de simpatie faţă de tot ce e românesc. Pe vremea lui I. Bodiul românofobia era oficial susţinută. Magazinele de cărţi româneşti au fost închise în RSSM. La revistele şi ziarele editate în România se putea abona doar cu permisiunea CC al PCM.

Desigur, în această privinţă un rol deosebit l-a avut securitatea. Se ştie că una dintre sarcinile principale ale KGB-ului în republicile naţionale era lupta împotriva naţionalismului local. Securiştii adunau în permanenţă materiale, pe care ei le considerau ostile regimului sovietic, prezentându-le regulat Comitetului Central al partidului din Moldova, cât şi Moscovei. Adesea, pentru a-şi sublinia importanţa şi rolul în lupta cu forţele ostile,

kaghebiştii îngroşau culorile, prezentând drept periculoase manifestări de naţionalism exprimarea dragostei fireşti faţă de istoria, limba şi cultura naţională. Materialele adunate şi aprecierile securităţii erau ţinute în secret şi miile de oameni aflaţi în vizorul KGB-ului nici nu ştiau nimic de asta. Însă celor suspectaţi li se puneau diferite piedici pentru a opri avansarea lor pe cale profesională şi afirmarea în viaţa obştească, în jurul lor creându-se adesea o atmosferă de vacuum.

Această succintă descriere a condiţiilor şi atmosferei în care i-a fost dat lui Artiom Lazarev să trăiască şi să activeze şi care, aşa ori altfel, s-au răsfrânt asupra conturării şi reliefării personalităţii sale, ne va ajuta să înţelegem mai bine destinul lui sinuos şi să apreciem la justa valoare concepţiile, normele de conduită şi acţiunile sale. Am insistat, mai ales, asupra laturilor şi momentelor activităţii sale ca om de cultură, activitate pe care autorul acestor rânduri a cunoscut-o mai îndeaproape.

O trăsătură caracteristică care l-a marcat pe A. Lazarev de-a lungul întregii vieţi a fost ataşamentul faţă de poporul său. Dar oare dragostea faţă de propriul popor şi dorinţa de a-1 vedea în rând cu alte popoare avansate şi prospere poate fi calificată ca naţionalism nociv? El doar nu a optat pentru superioritatea naţiunii sale asupra altor etnii şi a respins categoric şovinismul, xenofobia, hegemonismul. A vrut doar să-şi ajute neamul să înainteze pe calea civilizaţiei moderne şi să-şi dezvolte cultura naţională, să se ridice la nivelul naţiunilor evoluate. Şi toate învinuirile de naţionalism erau scorneli menite să-l intimideze şi să-l înlăture din viaţa social-politică.

Că A. Lazarev n-a fost xenofob şi nici rusofob o dovedesc cu prisosinţă şi anii de luptă în componenţa Armatei Sovietice multinaţionale, precum şi cărţile sale. Da, el critică politica Radei Centrale a Ucrainei, care ţinea să includă Basarabia în componenţa statului ucrainean de după 1917.[18] Dar el nicicând nu s-a pronunţat împotriva poporului ucrainean, dimpotrivă, a susţinut relaţiile culturale dintre RSSM şi RSS Ucraineană. A fost unul dintre organizatorii unui seminar comun al şefilor de secţii cultură din RSSM împreună cu colegii lor din regiunea Lvov, pe care mai apoi, ca ministru al culturii, i-a primit cu deosebită căldură şi la Chişinău.

Fiind un ferm adept al statalităţii Republicii Sovietice Moldoveneşti, el atacă cu vehemenţă politica statului român şi acţiunile guvernului României privind unirea Basarabiei cu Regatul Român. Acestei probleme el i-a consacrat zeci şi sute de pagini. Însă nimeni nu poate afirma că el s-ar fi exprimat undeva împotriva românilor ca atare, împotriva poporului român. Dimpotrivă, în timpul războiului, pe la sfârşitul anului 1943 – începutul lui

1944, A. Lazarev, ca un cunoscător al limbii române, a fost numit instructor politic în divizia românească „Tudor Vladimirescu”, formată din foşti prizonieri. Şi după cum povestea Artiom Marcovici şi alţi camarazi de-ai lui, el se bucura de o deosebită simpatie din partea ostaşilor români pentru caracterul omenos în relaţiile cu oamenii.

Atitudinea lui faţă de români o vădeşte şi următorul caz, povestit de soţia sa, Ana Simionovna, cu care am fost ani în şir colegi de lucru la redacţia Enciclopediei moldoveneşti. Pe timpul când se afla la Bucureşti, la dispoziţia Comisiei Aliate de Control, într-o seară, au hotărât împreună cu doamna Ana să meargă la teatru, în drum spre teatru, la un colţ de stradă se văieta un bătrânel. S-au apropiat şi l-au întrebat ce s-a întâmplat, de ce plânge? La care bătrânelul le-a răspuns printre lacrimi că numai ce fusese jefuit de doi soldaţi ruşi. Artiom Lazarev, fără a mai sta pe gânduri, a scotocit prin buzunare şi i-a dat bătrânelului toţi banii ce-i avea asupra-şi.

„– Nu ne-am mai dus în seara aceea la spectacol, povestea doamna Ana. Şi nu numai de atâta că nu mai aveam cu noi bani de bilete, ci, mai ales, pentru că Artiom Marcovici era foarte indignat şi întristat de cele văzute. Idealurile cu care a crescut şi care l-au format, pentru care era gata să-şi jertfească şi viaţa pe front, nu se potriveau cu realitatea...”

Deşi pe parcursul anilor va cunoaşte şi multe alte dezamăgiri şi încercări, A. Lazarev îşi păstrează verticalitatea şi nu evită să-şi spună părerea chiar dacă şefilor asta nu le e pe plac. Astfel, de exemplu, când prin 1960 sau 1961 Serdiuk şi cu Bodiul au venit cu iniţiativa ca sătenii să-şi dea vacile la colhoz, care-i va asigura cu lapte, pentru a-şi uşura traiul, A. Lazarev, aflându-se în deplasare în raionul Căuşeni, a constatat că, primind vacile de la colhoznici, de fapt, colhozurile le predau la abator, pentru a împlini şi a supraîmplini planurile de predare a cărnii la stat. Revenind la Chişinău, el scrie un amplu demers, dovedind că astfel se reduce esenţial şeptelul şi producţia de lactate. Deşi diriguitorii de la CC s-au supărat, totuşi, până la urmă, ei s-au văzut nevoiţi să contramandeze această indicaţie.

Mereu suspectat de naţionalism, el nu se lasă intimidat nici în problemele ce ţineau de politica naţională. Astfel, încalcă tradiţia de a ţine şedinţele organelor de partid şi guvernamentale în limba rusă şi trimite către guvern o scrisoare în moldoveneşte. La următoarea şedinţă a guvernului N. Şciolokov a hotărât să-i facă o admonestare rebelului ministru. Însă A. Lazarev i-a răspuns cu demnitate că nu acceptă niciun fel de reproş în această privinţă, căci se află în Republica Moldovenească, iar limba poporului băştinaş trebuie respectată.

Ca ministru al culturii, el acorda o mare atenţie valorificării folclorului naţional. Între timp, coregraful folclorist L. Oşurco pregătise o culegere în care erau descrise numeroase jocuri populare moldoveneşti. Editura însă nu edita cartea, deoarece această i-ar fi adus mari pierderi. A. Lazarev a dispus ca această culegere să fie editată cu susţinerea financiară a Ministerului Culturii, cartea fiind apoi înalt apreciată de branşa coregrafilor din Moldova şi din alte republici sovietice. Peste un timp însă este convocat la CC al PCM, unde i s-a adus la cunoştinţă hotărârea secretariatului CC al PCM de la Moscova prin care el era pedepsit pe linie de partid pentru cheltuirea neraţională a finanţelor. Revenind la minister, Artiom Marcovici arăta oarecum indispus, îngândurat. Apoi, după câteva minute îşi reveni, rostind: „– Ei şi ce, pedeapsa eu mi-am primit-o, dar lucrul totuşi s-a făcut”. Aici, în această frază aflăm însăşi esenţa personalităţii sale – el era gata a se jertfi, numai de-ar fi spre binele neamului.

Şi încă o nuanţă caracteristică a poziţiei lui A. Lazarev în chestiunea naţională. Spre deosebire de majoritatea demnitarilor, care aveau o atitudine discriminatorie faţă de basarabeni, pe motiv că aceştia au fost influenţaţi de ideologia burgheză românească, el avea o comportare binevoitoare faţă de ei. Şi nu e vorba doar de promovarea cadrelor, ci şi de atitudinea faţă de trecutul cultural al Basarabiei. Din ordinul său este invitată la lucru în aparatul ministerului ca dactilografă – şefa a biroului de dactilografie, doamna Olga Plămădeală, soţia renumitului sculptor Alexandru Plămădeală. Aflând că fiica compozitorului Eugeniu Coca trăieşte în cea mai neagră sărăcie, la indicaţia lui, direcţia artelor achiziţionează o serie de schiţe de lucru ale cunoscutului compozitor, acesta fiind, de fapt, un prilej de a acorda un ajutor material. Un alt exemplu: aflând despre succesele de odinioară ale corului din satul Cosăuţi, care pe vremuri luase premiul I la un concurs din România, el se duce singur la Cosăuţi şi-i invită pe cosăuţeni la Ministerul Culturii, pentru a discuta ce poate face pentru a readuce la viaţă acest vestit colectiv.

Lazarev nu numai că a contribuit efectiv la valorificarea moştenirii cultural-artistice naţionale, care mai înainte fusese interzisă, dar se străduia să o cunoască cât mai bine. Uneori făcea referinţe la clasici, mai ales la Creangă şi Alecsandri, dovadă că le cunoştea operele îndeaproape. De altfel, în discuţiile cu privire la probleme de literatură, artă, cultură el era, de obicei, foarte atent la părerile opozanţilor, chiar şi dacă nu le accepta.

În legătură cu aceasta, îmi amintesc de următorul caz. În 1957, în republică, mai ales în cercurile cultural-literare, se discuta pe larg proiectul

reformei ortografice. De fapt, majoritatea problemelor ortografiei era rezolvată şi practic scriitorii, ziariştii, editurile, radioul moldovenesc foloseau normele ortografice ale limbii literare române. Rămăsese însă nerezolvată chestiunea alfabetului. Majoritatea filologilor, precum şi a intelectualilor aşa ori altfel legaţi de arta cuvântului scris se pronunţau pentru trecerea la alfabetul latin, pe când forurile oficiale erau pentru cel chirilic, mai bine zis rusesc. Astfel că discuţiile despre ortografie în practică se reduceau la problema alfabetului.

În toamna lui 1957, Ministerul Culturii a convocat pentru discutarea problemelor ortografiei moldoveneşti lucrători de la edituri, diferite publicaţii şi de la radioul moldovenesc, pe atunci subordonat Ministerului. Participau filologi de la Academia de Ştiinţe şi de la catedrele universitare, iar din partea forurilor de conducere – Agripina Crăciun, vicepreşedintele consiliului de miniştri. După raportor şi două-trei cuvântări, a luat cuvântul ministrul A. Lazarev care a susţinut poziţia oficialităţilor de a păstra alfabetul chirilic. El îşi motiva atitudinea prin faptul că în Moldova, în mod tradiţional, începând de la primele documente scrise în limba naţională, s-a scris cu litere chirilice. Alfabetul chirilic ne-a apropiat de marea cultură rusă, chirilica serveşte şi acum apropierii între popoarele sovietice etc.

În lista vorbitorilor m-am înscris şi eu, care nu demult venisem la minister în calitate de redactor-şef în direcţia artelor (de fapt, redactorul-şef nu avea pe nimeni în subordine, eram un simplu funcţionar). Mi s-a oferit cuvântul imediat după ministru. N-am ţinut să polemizez cu dânsul, dar conţinutul cuvântării mele renega punct cu punct spusele sale. Menţionând că limba noastră e limba română şi că despre aceasta scrie şi Miron Costin, că faptul că polonezii, care sunt de origine slavă, folosesc alfabetul latin, pe când noi, moldovenii, popor latin, ne folosim de cel chirilic, se datorează divizării bisericii creştine în catolică şi ortodoxă, alfabetul fiind un mijloc de a-şi menţine influenţa etc.

După normele de conduită din acele vremuri era ceva inadmisibil ca un subaltern să-şi contrazică şeful în public. Cunosc numeroase cazuri când şefii se răfuiau cu asemenea subalterni. Or, A. Lazarev nu numai că nici nu a dat de bănuit că s-ar fi supărat, că dimpotrivă, mi s-a părut că e mai binevoitor cu mine (deşi el evita să-şi arate atitudinea şi căuta să fie echidistant şi corect în relaţiile cu subalternii).

Nu pot să nu amintesc şi de o altă calitate a celui care a fost A. Lazarev – de integritatea şi curăţenia sa morală, de onestitatea şi cumsecădenia lui bine

cunoscute. El era pentru mulţi ca un arbitru moral. Indiferent de faptul dacă era ministru, rector al Universităţii ori simplu cercetător la Academie, sau pensionar, la dânsul veneau oamenii, şi nu numai din Chişinău, ci şi din alte localităţi, să-şi spună păsul, să-şi împărtășească frământările şi să-i ceară sfatul.

Artiom Lazarev a fost o personalitate proeminentă, neordinară. Îmbrăţişând din fragedă tinereţe ideile utopice ale comunismului, el a fost un comunist convins. Dar el era şi un devotat fiu al poporului său, pe care îl voia prosper, evoluat. El s-a străduit să-şi slujească poporul şi să-l ajute să păşească pe calea propăşirii pentru a ocupa un loc destoinic printre popoarele înaintate. Realizarea acestor năzuinţe Lazarev o vedea strâns legată de construirea vieţii socialiste luminoase, făgăduită de doctrina comunistă. Luptând pentru propăşirea neamului, el trebuia să contribuie din plin la înfăptuirea preceptelor comuniste.

Putem spune că A. Lazarev a fost un idealist, în sensul că, îmbrăţişând din fragedă tinereţe anumite idei, consacrându-şi apoi viaţa realizării lor, slujea unui ideal nobil, frumos, deosebit de atrăgător, dar utopic, idealul comunismului. Idealurile însă pot fi greşite, cum a fost, spre exemplu, cel al poporaniştilor ruşi, şi ele se pot metamorfoza şi denatura până într-atâta că nu mai pot fi recunoscute, transformându-se în contrariul dezideratelor iniţiale. Aşa s-a întâmplat cu idealul creştinismului, care e axat pe principiile frăţiei, iertării reciproce şi a bunăvoinţei între oameni, care a fost folosit apoi de inchiziţie, servind că ideologie pentru diferite războaie, comploturi etc. Idealul civilizaţiei a fost folosit ca motivaţie pentru războaie coloniale. Iar utopia comunismului, care făgăduia o societate liberă, prosperă, unde oamenii s-ar afla în relaţii armonioase, putându-se realiza din plin, a fost denaturată şi folosită ca bază ideologică de un regim dictatorial, nespus de sângeros, libertatea cugetării fiind substituită prin dogmă.

Evident că A. Lazarev nu putea să nu vadă corupţia şi depravarea propagandei sovietice, dar le considera ca nişte încălcări, nişte devieri de la politica partidului, el refuza să creadă că s-a schimbat însăşi politica de partid, că însuşi partidul comunist sovietic s-a pervertit şi a degenerat. Dintr-o organizaţie ce fusese revoluţionară, el a devenit un fel de sindicat al privilegiaţilor ce deţineau şi sprijineau puterea, un regim dictatorial, conservator. Iar sloganul internaţionalismului proletar socialist fusese substituit prin şovinismul imperial velicorus. Se schimbase şi atmosfera etico-

psihologică a societăţii, mentalitatea oamenilor. Ei nu se mai lăsau ademeniţi de idealuri himerice, ci, dominaţi de pragmatism, căutau să se aranjeze fiecare cât mai comod, adaptându-se oarecum la condiţiile regimului.

Datorită caracterului său dârz, cutezător, întrucâtva chiar rebel, el se străduia să schimbe starea de lucruri, să îndrepte, să repare ceea ce, credea el, sunt doar simple greşeli şi devieri de la linia generală a partidului. Însă străduinţele sale, chiar de erau realizate, nu puteau decât să amelioreze întrucâtva starea lucrurilor, având un caracter oarecum limitat, local.

Dramatismul destinului lui A. Lazarev rezidă în faptul că el nu numai nu se înscria în tiparele vremii şi ale societăţii, dar a îndrăznit să încalce şabloanele mentalităţii caracteristice societăţii, mai ales, a vârfurilor piramidei sociale de atunci, el a intrat în conflict cu vremea sau, mai bine zis, cu cercurile bodiuliste dominante în societatea timpului. Cum ar spune cronicarii, a ţinut să fie deasupra vremii, dar a fost totuşi sub vremi, a fost un învins. Retrăgându-se din viaţa socială activă, el se afundă în munca de cercetare. Dar cărţile sale vădesc o şi mai pronunţată dependenţă de vreme, de preceptele timpului său. Ele au provocat oprobiul multora, făcându-i pe unii să aprecieze negativ întreaga sa activitate. Nu vom polemiza aici în jurul lucrărilor sale de istorie. Analiza şi aprecierea operelor lui trebuie s-o facă specialiştii în materie. Însă oricare ar fi atitudinea faţă de concepţiile şi cărţile lui A. Lazarev, ele nu pot renega rodnica lui activitate pe tărâmul învăţământului şi al culturii naţionale.

În genere, noi trăim într-o atmosferă extrem de politizată. Ne-am obişnuit, ca pe vremea sovietelor, că dacă cineva gândeşte altfel decât ceilalţi sau, cu atât mai mult, dacă se comportă altcumva, el e bănuit ori chiar blamat ca duşman. Viaţa e complexă, ea nu suferă linearităţile. Adesea unul şi acelaşi personaj istoric are merite, realizări, dar şi insuccese, greşeli. Erorile, negativul nu pot contesta pozitivul, succesele şi dimpotrivă. Dar când vorbim de viaţa şi activitatea unei personalităţi vom ţine seama, mai ales, de moştenirea ce ne-a lăsat-o, de ceea ce a rezistat examenului riguros şi Imparţial al vremii.

Astfel, de exemplu, când vorbim azi de marele scriitor rus Lev Tolstoi, ne interesează, în primul rând, nemuritoarele sale opere literare şi rar cine pomeneşte de tolstoism, deşi pe vremuri această doctrină etico-socială îl făcuse cunoscut pe autorul ei în diferite ţări şi continente, pentru ca apoi să dispară în hăul istoriei. Atunci când e vorba de Mircea Eliade, ne interesează

creaţia lui ca istoric, filosof şi scriitor, şi nu relaţiile sale cu legionarii. Apelând la moştenirea lăsată de Titu Maiorescu în domeniul teoriei şi criticii literare, de obicei, nici nu ne amintim de faptul că, fiind ministru de externe şi prim-ministru în pragul Primului Război Mondial, el era împotriva alianţei Regatului Român cu Antanta şi ca învederat germanofil opta pentru alianţa cu Puterile Centrale, ceea ce ar fi însemnat o adevărată catastrofa pentru tânărul Stat Român, deoarece Germania şi aliaţii ei au pierdut războiul. Se ştie că Ioan Slavici a fost un adversar convins al Unirii Ardealului cu Regatul Român şi până la sfârşitul vieţii, în 1925, n-a încetat să afirme că această unire a fost o greşeală. Dar asta nu neagă valoarea operelor sale literare, care sunt publicate, citite, studiate.

Desigur, caracterul oarecum mărginit al patriotismului lui A. Lazarev, moldovenismul său nu putea să nu fie observat. Apărea inconsistentă mai ales teza, acceptată şi de el, cu privire la formarea către începutul sec. XX a naţiei burgheze moldoveneşti în Basarabia, deşi se ştie că la acea vreme nu exista aici burghezie naţională şi, practic, nici intelectualitate naţională, învăţământul era întru totul rusificat, limba rusă fiind tot mai insistent introdusă şi în biserică. Majoritatea absolută a populaţiei o alcătuiau ţăranii din satele patriarhale basarabene.

Însă pe atunci rar pe cine îl interesa asemenea probleme de ordin teoretic general. În prim-plan era activitatea practică pentru afirmarea în viaţa societăţii a limbii române, repunerea în drepturi a clasicii, dezvoltarea învăţământului, culturii, literaturii şi artei naţionale, promovarea cadrelor locale, cu alte cuvinte era vorba de afirmarea fiinţei etnice a poporului din Republica Moldovenească. Or, în această privinţă activitatea organizatorică în domeniul culturii şi învăţământului a fost cu adevărat prodigioasă.

Privită din punct de vedere al probării în timp, activitatea lui Artiom Lazarev în domeniul învăţământului şi culturii naţionale a avut un rol pozitiv. Instituţiile de artă şi cultură ctitorite de el, cadrele naţionale promovate de dânsul au contribuit esenţial la dezvoltarea culturii noastre în spaţiul carpato-nistrean.

Dezvoltarea culturii naţionale în Republica Moldova din perioada anilor 1950-1970 a fost vădit marcată de neostenita activitate a lui Artiom Lazarev. Şi numele acestui vrednic om de cultură, de la moartea căruia se împlinesc curând 10 ani, rămâne viu şi luminos atât în amintirea celor ce l-au cunoscut, cât şi în memoria istorică â poporului meleagurilor noastre.

Referinţe bibliografice

1. Cozma, Valeriu. Istoria Universităţii de Stat din Moldova. Chişinău: 2006, p. 36.

2. Idem, p. 37.

3. Idem, p. 38.

4. Documente din Arhiva Institutului de Investigaţii Social-Politice al CC al PCM, F.51, Inv.21, dos.40, f.f. 37-39, citate după: Plămădeală, Ana-Maria. Artistul şi puterea în contextul regimului totalitar// Arta-1993, p. 188-202.

5. Ibidem.

6. Ibidem.

7. „Дружба народов”, 1961, № 5.

8. Кривошеин, *Г. Творческим коллективам - умелое партийное руководство.* «Партийная жизнь», 1961, № 24.

9. Vezi: Cozma, Valeriu. Istoria Universităţii de Stat din Moldova. Chişinău: 2006, p. 36.

10. Idem, p. 37.

11. Ibidem.

12. Idem, p. 37-38

13. Ibidem, p. 38

14. Mereu prezent... Grigore Cincilei. (Culegere de articole) Chişinău: „Epigraf’, 2002, p. 12.

15. Vezi: Lenin V. I. Opere complete, ediţia 5, vol. 25, p. 275, 276.

16. Vezi: Lenin V. I. Opere complete, ediţia 5, vol. 24, p. 23.

17. Vezi articolul: „Stalin despre Basarabia şi basarabeni» //Literatura şi Arta, 2007, 15 februarie.

18. Vezi, de exemplu, Молдавская советская государственность и бессарабский вопрос. Chişinău: 1974, p. 120, 121, 122 etc.

ANIMATOR AL SPIRITUALITĂȚII ȘI PROMOTOR AL CULTURII NAȚIONALE*

La 10 ianuarie 1992 Anatol Corobceanu ar fi împlinit 70 de ani. Moartea însă ni l-a răpit mult prea devreme, atunci când el avea doar 54 ani.

Or, pentru un om politic, animator al spiritualităţii şi catalizator de conştiinţe morale, neobosit promotor al culturii noastre naţionale, aşa cum a fost el şi cum îl ştim toţi cei ce l-au cunoscut, etatea aceasta de 54 ani este doar floarea vârstei.

Ce păcat că acest om mare, frumos, de o rară nobleţe sufletească, care chiar şi în condiţiile vitrege ale unui regim totalitar, oprimant a luptat fără preget pentru trezirea şi unitatea neamului, ce păcat că n-a ajuns la aceste zile pe care le trăim astăzi pline de zbucium, dar şi de mari speranţe.

Dacă Anatol Corobceanu ar fi în viaţă, s-ar afla în primele rânduri ale celor ce luptă pentru primenirea vieţii noastre, pentru libertatea şi demnitatea omului, pentru înflorirea culturii şi propăşirea poporului. Însă chiar şi amintirea lui, exemplul său ne pot fi sprijin şi călăuză în drumul spinos spre democraţie şi libertate naţională. Iată de ce se cere ca noi toţi, şi mai ales tineretul, care n-a avut posibilitatea de a-1 cunoaşte în timpul vieţii, să ne adresăm exemplului şi experienţei lui Anatol Corobceanu, iată de ce trebuie să cunoaştem cât mai bine viaţa şi fapta lui ce va rămâne adânc incrustată pe răbojul istoriei neamului.

Vom menţiona mai întâi faptul că Anatol Corobceanu descinde dintr-o veche viţă de intelectuali basarabeni cu frumoase tradiţii etice şi spirituale. Tatăl său, Vladimir I. Corobceanu, om cu studii universitare, a fost medic veterinar al Camerei Agricole din Soroca, apoi din Tighina. Iar bunelul după tată a fost preot. Şi azi în curtea bisericii din satul Popeşti, raionul Drochia, mai putem vedea mormântul părintelui Ion Gh. Corobceanu care şi-a trăit viaţa ca duhovnic al oamenilor acestui frumos sat de răzeşi.

Iar mama, dna Ana Corobceanu, femeie de o rară înţelepciune şi o nestrămutată autoritate morală nu numai în familie, ci şi printre toţi cei ce o cunoşteau, era originară din satul Sevirovo, judeţul Soroca. Îşi trăgea şi ea obârşia dintr-o familie de intelectuali şi îşi făcuse studiile universitare la

* Discurs ţinut la adunarea comemorativă din 9 ianuarie 1992.

Kiev, devenind apoi pedagog. Tânărul Anatol Corobceanu s-a născut şi şi-a trăit adolescenţa la Soroca, precum şi la Popeşti şi în alte sate din apropiere, unde locuiau bunicii şi rudele sale.

Or, pe atunci, prin anii 1920-1930, ţinutul Sorocii era pe de-a-ntregul dominat de ideile naţionale, profund democratice, întrucâtva poporaniste, promovate de marele sorocean Constantin Stere şi discipolul său local avocatul Petre Hriţcu, originar şi el, ca şi Vladimir Corobceanu, din Popeşti şi care a devenit prin părţile locului un personaj, semilegendar datorită abnegaţiei cu care-şi slujea crezul şi îşi făcea misiunea de apostolat, de apărător al ţăranilor basarabeni.

Anume într-un asemenea mediu intelectual, într-o asemenea atmosferă cultural-psihologică, pătrunsă de ideile democratismului, demnităţii naţionale şi de un vibrant umanism autentic, sincer s-a format Anatol Corobceanu –, unul dintre puţinii urmaşi ai vechilor tradiţii morale ale intelectualităţii democratice basarabene, ce se mai păstrează în Moldova în timpul sovietelor.

În vara anului 1940, când Basarabia a fost încorporată în imperiul stalinist, Anatol Corobceanu absolvise liceul. În toamna aceluiaşi an devine student la Facultatea de matematică a Institutului pedagogic din Chişinău. Dar după primul an de studii izbucneşte războiul şi tânărul student este mobilizat. La începutul lui 1943 este paraşutat în spatele frontului german undeva în Bielorusia, fiind ataşat pe lângă o unitate moldovenească de partizani ca cercetaş-radiotelegrafist. Străbătând circa 1730 km prin spatele frontului germano-fascist, el ajunge în primăvara lui 1944 în oraşul său natal – Soroca.

Viaţa civilă Anatol Corobceanu şi-o începe ca ziarist la „Tineretul Moldovei", evoluând apoi ca traducător şi redactor, activist cultural şi politic. Însă potenţialul său intelectual, aptitudinile de organizator şi animator spiritual s-au manifestat mai ales în perioada în care, începând din 1953, activează ca viceministru al culturii, iar apoi timp de aproape un deceniu în calitate de vicepreşedinte al Consiliului de Miniştri al Moldovei, ocupându-se de problemele dezvoltării culturii, învăţământului, ştiinţei şi artei naţionale.

Se ştie că anii 1950-1960, când în condiţiile dezgheţului poststalinist s-a resimţit o oarecare liberalizare a vieţii social-politice şi o anumită descătuşare a spiritelor, au constituit la noi în Moldova o perioadă de regenerare naţională, marcată printr-o serie întreagă de evenimente ce au stimulat dezvoltarea

culturală a republicii. Anume atunci, la sfârşitul anilor ’50 – începutul anilor ’60, au fost deschise Teatrul de Operă şi Balet, Teatrul „Vasile Alecsandri” din Bălţi, Teatrul „Luceafărul” din Chişinău, atunci şi-au luat începuturile Studioul cinematografic „Moldova-film” şi Televiziunea Naţională, în perioada aceea au fost reformate în mod radical, pe temeiul principiilor artei naţionale, ansamblurile populare „Joc„ şi „Fluieraş”, corul „Doina”, a fost inaugurată Aleea Clasicilor din Parcul central al Chişinăului, au luat fiinţă Academia de Ştiinţe a Republicii Moldova şi Institutul Politehnic, a fost deschisă Facultatea teatrală la Institutul de Arte, precum şi o serie întreagă de şcoli de muzică şi de artă plastică. Anume în anii aceia s-a început editarea clasicilor, atunci (în 1956) a fost oficial acceptată limba literară română (deşi continua să i se spună moldovenească şi era scrisă cu litere ruseşti), anume în acea perioadă relativ scurtă au avut loc toate acestea şi multe alte primeniri care au schimbat în mod esenţial peisajul vieţii spirituale a republicii.

Cei din generaţia de azi trebuie să ştie că toate aceste realizări n-au venit de la sine; ele au fost rezultatul unei lupte asidue, uneori deosebit de înverşunate pe care au dus-o scriitorii, oamenii de artă, cercetătorii, intelectualii din instituţiile de cultură şi învăţământ, de la ziare şi reviste, de la edituri, radio, televiziune etc., etc.

Să ne amintim, de exemplu, discuţiile în jurul reformelor ortografiei de la mijlocul anilor ’50, care adesea luau forma unor adevărate bătălii ideologice. Sau de lupta pentru editarea operei clasicilor, când uneori era nevoie de înfruntări deosebit de violente nu numai pentru fiecare autor, ci şi pentru unele lucrări şi chiar pentru unele versuri aparte. Să ne amintim de cât curaj civic, de câtă persistenţă a fost nevoie atunci când se cerea să fie apărată tânăra cinematografie moldovenească, atacată din toate părţile de forţele reacţionare în frunte cu I. Bodiul; sau cât de anevoioasă a fost lupta pentru înnoirea şi restructurarea pe temeiuri naţionale a colectivelor muzicale şi coregrafice ale republicii; de pomină vor rămâne şi dezbaterile aprinse întru apărarea principiilor moderne din arta plastică naţională, ca şi discuţiile în jurul trupei „Luceafărul”, acuzată de diferiţi renegaţi că ar „româniza” limba şi scena noastră.

Departe de mine intenţia de a vă ţine o lecţie de istorie a culturii naţionale în Moldova. Dar fără a evoca aceste evenimente, la care Anatol Corobceanu a participat în modul cel mai activ, noi nu vom putea înţelege atmosfera în care s-a călit şi s-a manifestat el ca militant de frunte pentru înălţarea spirituală a societăţii noastre, pentru înflorirea şi promovarea culturii şi artei

naţionale, pentru cultivarea sentimentului firesc al demnităţii naţionale. El a fost un adevărat patriot, dar ca şi Caragiale, pe care îl cita adesea, socotea că patriotismul sforăitor, afişat poate avea un caracter speculativ, oarecum fals, nesincer. De aceea el considera, că dragostea de neam se cere demonstrată nu prin fraze bombastice, ci prin fapte concrete.

Dragostea lui faţă de popor avea un caracter activ şi se manifesta prin atitudinea de compasiune faţă de oameni concreţi, prin stima faţă de ţărani, în care vedea temelia entităţii noastre, prin înalta preţuire pentru munca iscusită a meşteşugarilor, în care se vădea geniul creator al poporului, prin respectul profund pentru intelectuali ca promotori ai spiritualităţii neamului. Adesea îi plăcea să repete că poporul nostru e harnic, talentat şi înzestrat cu mult bun simţ şi un gust artistic desăvârşit.

Însă dragostea sa de neam n-avea nimic comun cu xenofobia, căci considera că rasismul şi naţionalismul exclusivist sunt incompatibile cu noţiunea de om cult, şi cu atât mai mult cu ţinuta unui adevărat intelectual. Printre prietenii şi camarazii săi erau şi ruşi, şi polonezi, şi evrei, şi ucraineni, şi bulgari. După părerea sa poporul nostru nicicând n-a decăzut până la ostilitatea faţă de alte etnii şi considera că toate învinuirile de naţionalism aduse moldovenilor de către Bodiul, Postovoi, Medvedev ş. a. aveau un caracter provocator. Căci aceasta le permitea celor ce umblau cu asemenea acuzaţii să se erijeze în postura de apărători devotaţi ai statului sovietic şi astfel să-şi consolideze propriile cariere politice, deschizând drum liber rusificării şi deznaţionalizării moldovenilor.

Adevărat intelectual, Anatol Corobceanu era un om de-o înaltă cultură spirituală. Ii plăcea să citească şi cunoştea foarte bine nu numai clasica românească şi universală, dar se străduia să fie la curent şi cu tot ce apărea nou în librării. Era un bun cunoscător al operei lui Sadoveanu, îl cita „dosea” pe Topîrceanu, Stere, Caragiale, Gogol, Dostoievski, Cehov, Camus, Hemingway. L-a cunoscut personal pe Mihail Sadoveanu, Cezar Petrescu, Pan Halippa, pe poeţii Mihai Codreanu şi Gheorghe Lesnea. Se avea de bine cu prozatorul Ion Pas, avea cunoscuţi printre actorii din Bucureşti, printre care era şi George Vraca, şi cei ai Naţionalului ieşean, printre care şi neîntrecutul Conu Miluţă Gheorghiu. Asta ca să nu vorbim de scriitorii, artiştii şi regizorii de teatru şi film din republica noastră, cu care întreţinea legături strânse.

A fost un cunoscător al picturii, apreciind mult lucrările Valentinei Rusu-Ciobanu, Mihai Grecu, Aurel David, Claudiei Cobizeva, Lazăr Dubinovschi

şi a ţinut să-i apere atunci când ei erau persecutaţi. Întotdeauna era ia curent cu noutăţile ecranului şi ale scenei teatrale, dar, modest din fire, evita să-şi spună părerea în public, mai ales în presă.

De altfel, faptul că Anatol Corobceanu şi-a consacrat cei mai frumoşi ani din viaţă dezvoltării culturii naţionale avea şi anumite motive de ordin politic. El considera, pe bună dreptate, că în condiţiile când noi eram ameninţaţi de pericolul deznaţionalizării şi rusificării, poporul Moldovei putea supravieţui şi păstra etnicitatea naţională datorită culturii, învăţământului, artei, ştiinţei, numai dacă-şi va forma cadrele naţionale necesare, dacă va avea o intelectualitate ce ar şti să trezească conştiinţa naţională a poporului şi să ridice cât mai sus drapelul demnităţii noastre de neam.

Toţi cei ce l-au cunoscut mai îndeaproape pe Anatol Corobceanu remarcă faptul că el se evidenţia în mod firesc ca un fruntaş neformal al vieţii publice, ca un lider moral al intelectualităţii moldoveneşti din anii ’50-’70. O confirmă şi faptul că la propunerea lui Nicolae Testemiţeanu prietenii şi tovarăşii de idei şi simţiri îl numeau între ei „Badea”, recunoscîndu-1 astfel ca lider şi arbitru moral.

Inteligent, spiritual şi foarte democrat, colegial, sociabil, era întotdeauna înconjurat de oameni interesanţi – literaţi, artişti, medici, savanţi, pedagogi, ţărani, muncitori, tineri sau în vârstă, dar de obicei oameni de omenie. De altfel, el avea un dar aparte de a intui oamenii, de a-i înţelege şi preţui. Fiind el însuşi un om de o înaltă ţinută etică, bogat darnic sufleteşte, era predispus să vadă în oameni mai ales trăsăturile bune, fiind oarecum îngăduitor faţă de slăbiciunile lor.

Se bucura sincer când auzea de succesele moldovenilor, fie în artă şi cultură, fie în ştiinţă, economie sau în orice alt domeniu. Şi se întrista de insuccesele lor. Dar cel mai dureros lucru era pentru el atunci când cineva dintre oamenii pe care-i credea cumsecade săvârşea un act de trădare, se vindea pentru un blid de linte pactizând cu Bodiul şi reacţiunea.

Ca politician, nu putea să nu admită şi anumite compromisuri. Dimpotrivă, el considera compromisurile necesare, deoarece confruntările făţişe în condiţiile de atunci duceau la pierderi inutile de cadre naţionale, care şi aşa erau puţine la acea vreme. Dar compromisurile, zicea el, nu pot leza principiile. Sunt anumite limite pe care cel ce le depăşeşte, şi le încalcă devine trădător.

Un exemplu de principialitate în această privinţă l-a dat el însuşi. Prin 1967 sau ’68 el a ţinut un raport la sesiunea Sovietului Suprem. După

cum se obişnuia, textul a fost dinainte discutat şi aprobat. Dar iată că în ajunul sesiunii i s-a dat un telefon din numele biroului C.C. (de fapt asta era ideea lui I. Bodiul) şi i s-a propus să introducă în raport câteva fraze cu privire la deosebirea dintre limba moldovenească şi cea română. Cu alte cuvinte, trebuia să susţină teza celor două limbi, două culturi şi două naţiuni est-romanice. Anatol Corobceanu a refuzat categoric să o facă, invocând motivul formal că el nu-i specializat în materie, şi cuvântul în această problemă trebuie să şi-l spună lingviştii.

Om de o impresionantă integritate şi o înnăscută demnitate morală, avea o adevărată oroare faţă de linguşeală şi considera că aceasta îl înjoseşte nu numai pe cel ce se linguşeşte, dar şi pe cei ce acceptă linguşirea altora. Devenind vicepreşedinte al Consiliului de Miniştri, începu să fie invitat ex oficio la diferite recepţii guvernamentale. La prima recepţie a asistat doar ceva mai mult de o oră, pe urmă pur şi simplu a fugit de acolo împreună cu soţia sa, Vera Gheorghievna. La observaţia prietenilor că ar putea fi luat la ochi şi că dacă a intrat în horă trebuie să joace, mai ales că la asemenea recepţii şi banchete adesea se hotărăsc multe lucruri vitale etc. etc., el spunea parcă dezvinovăţindu-se: „Dacă nu era chip. Atâta linguşeală, atâta umilinţă, atâta prefăcătorie şi falsitate, când orice toast începe şi se termină cu numele lui Bodiul – aşa ceva este imposibil de suportat”. Şi până la urmă Corobceanu aşa şi nu s-a încadrat în cercul de ciraci ai lui Bodiul.

Desigur, faptul că Anatol Corobceanu promova cadrele naţionale, că ţinea la neamul său, la limba şi cultura naţională, permițându-și de a avea păreri proprii, nu putea fi tolerat de regimul bodiulist. Şi s-au început represiunile. Mai întâi diferite invective aşa-zis „critice”, apoi la una din şedinţele biroului C.C., la propunerea lui Bodiul, i se interzice oficial de a se ocupa de problemele cadrelor, pentru ca până la urmă, fiind învinuit de naţionalism, să fie eliberat din post.

Învinuirea oficială de naţionalism şi trimiterea la lucru după specialitate însemna că Anatol Corobceanu era exclus din viaţa publică şi lipsit de dreptul de a se ocupa de problemele culturii spirituale naţionale. De fapt, a fost condamnat la surghiun intern.

Ceva mai târziu Anatol Corobceanu fu numit viceministru la justiţie. După cum mărturisesc foştii lui colegi din organele de drept, el şi aici s-a afirmat ca un om de suflet şi un lucrător priceput. Însă tânjea după artă, cultură, învățământ, ştiinţă şi gândurile-i reveneau mereu la oamenii din această sferă, la care ţinea atât de mult.

Dar şi după această răfuială şicanele n-au încetat. Cei din tabăra neagră a reacţiunii bodiuliste scorneau fel de fel de tertipuri pentru a-1 izola de viaţa obştească, pentru a-i amărî existenţa şi a-1 înjosi. Atmosfera de suspiciune şi invectivele murdare nu încetau, aceasta, în cele din urmă, răsfrângându-se asupra sănătăţii care devenea tot mai şubredă. Iar într-o zi de toamnă târzie, la 16 noiembrie 1976, în urma unei acute crize cardiace inima lui a încetat de a mai bate.

Anatol Corobceanu nu mai e printre noi. Dar seminţele de omenie, adevăr şi dragoste de neam pe care le-a semănat el în suflete au încolţit, au prins rădăcini viguroase şi au început să dea roade. Poporul s-a trezit şi ţine să-şi croiască singur soarta. Fie deci ca în anevoioasa cale spre democraţie, libertate şi unitate naţională să ne servească drept stea călăuzitoare numele şi faptele acestui erou şi martir al neamului – Anatol Corobceanu.

MARIA BIEȘU LA ÎNCEPUT DE CALE

Timp de câteva decenii la rând viața muzicală din Moldova se desfășoară purtând o amprentă semnificativă a artei și a activității cultural-artistice a Mariei Bieșu.

Pe parcursul anilor omagiata noastră s-a afirmat și este cunoscută și în țară, și departe peste hotare ca o interpretă de talie neordinară, am putea zice – extraordinară, excepțională. Dar ea este și un promotor al artei și culturii muzicale, devenind un pilon al culturii muzicale naționale, si un simbol al legăturilor, al conexiunii cu viața poporului.

Vorbind astăzi la această omagiere a marii noastre artiste, vreau să spun că mi-a fost hărăzit s-o cunosc încă din fragedă tinerețe, atunci când ea, fiind student a Conservatorului din Chișinău, a făcut primii pași pe scena profesionistă, si am urmărit apoi, ce-i drept oarecum de la distanță, evoluția ei, afirmarea, înălțarea și triumful ei pe tărâmul artei muzicale.

Ceea ce o caracteriza pe Maria Bieșu ca personalitate erau și rămân până în ziua de azi următoarele trăsături de caracter: în primul rând, talentul nativ, ea fiind înzestrată de la natură cu deosebită dărnicie, ceea ce o distingea încă de la bun început. În al doilea rând, vom remarca o extraordinară dragoste și devotament pentru arta aleasă. De aici și proverbiala ei capacitate de muncă, dârzenia cu care ea muncea pentru a se perfecționa, pentru a atinge culmile artei interpretative. Se poate spune că Maria Bieșu a trăit cu arta și pentru artă. Și în sfârșit, nu putem să nu remarcăm statornicia și perseverența, tenacitatea în urmarea căii odată aleasa în viață.

Talentul deosebit și trăsăturile sale de caracter au evidențiat-o chiar din fragedă tinerețe.

Îmi amintesc, era prin 1957. Conducătorii Ministerului Culturii (iar împreună cu ei eram și eu, proaspăt numit redactor-șef la direcția artelor) au fost convocați la Comitetul Central al PCM. După discutarea diferitor probleme, secretarul CC Tcaci D.G. s-a adresat ministrului Artiom Lazarev și celorlalți de la Ministerul Culturii cu întrebarea: Ce mai face fata ceea de la Volontirovca, Bieșu, cum învață ea? Și cum o duce cu traiul? A fost pentru prima dată când am auzit de numele Mariei. Mai pe urmă am aflat că Maria Bieșu la Olimpiada republicană de creație populară a avut un succes întru totul remarcabil, succesul ei devenind o adevărată senzație, astfel că conducătorii de atunci ai republicii, dându-și seama de talentul ei, au decis să-i fie create condițiile necesare pentru a învăța și a-și desfășura talentul.

Dar ceea ce vreau să subliniez aici este faptul că de la primii pași, încă înainte de a apărea pe scena profesionistă, și chiar înainte de a păși pragul Conservatorului, ea, datorită talentului său neordinar, era în atenția nu numai a diferitor demnitari, mai ales în sfera culturii și artei, dar a opiniei publice din republică.

La Conservator Maria învăța cu sârguință și în același timp participa la diferite concerte, fiind solistă mai ales ca interpretă de cântece populare, domeniu în care ea deja se afirmase. Iar mai apoi, fiind încă student, ea devine solistă a Orchestrei de Muzică Populară „Fluieraș" și din 1958 până în 1960 evoluează cu acest colectiv alături de Tamara Ciobanu, Gheorghe Eșanu, Serghei Lunchevici. Împreună cu acest ansamblu popular ea va participa în 1960 la Decada literaturii și a artei moldovenești de la Moscova. Cu această orchestră, condusă pe atunci de compozitorul David Fedov, a fost realizată o serie de înregistrări la Radioul și Televiziunea Moldovenească.

În legătură cu anii de studii ale omagiatei, aș ține să amintesc de următorul fapt, ce mi se pare deosebit de semnificativ. Vorba-i că tânăra studentă de la Conservator i-a pus la încurcătură, aș zice chiar la încercare pe pedagogi. Talentul ei neordinar, vocea-i de un timbru inconfundabil, dar de un diapazon neobișnuit de mare a trezit printre profesori discuții aprinse – ce voce are studenta?

De soprană lirică, soprană dramatică, ori poate chiar de mezzo-soprană? Și iată că studenta ajunsese deja în anul patru, se apropiau examenele de licență dar pedagogii încă nu deciseseră ce fel de voce are ea.

De fapt se crease o situație nu numai neplăcută, dar și de-a dreptul periculoasă. Căci a categorisi greșit vocea unui student vocalist și a-l impune să se exerseze cu un material necorespunzător înseamnă să-l nenorocești, să-i distrugi calitățile vocii. Cu părere de rău, în viață se mai întâmplă asemenea cazuri. Și nu degeaba printre muzicanți circula bancul-ghicitoare – Ce este vrabia? Este o privighetoare care a absolvit Conservatorul. Și odată ce pedagogii nu se înțeleseseră între ei ce voce are Maria Bieșu, e mai mult decât probabil că și programul de exerciții la canton era întru totul adecvat și definitivat. Însă aptitudinile vocale ale viitoarei primadone erau atât de trainice și sănătoase, forța și calitățile vocii sale erau atât de viguroase, încât tânăra cântăreață a depășit cu brio toate deficiențele procesului pedagogic.

Cu câteva luni până la examenele de licență într-o bună zi vine la mine ministrul culturii (eram pe atunci viceministru) rectorul Conservatorului Vasilii Petrovici Povzun, îmi expune toată pătărania cu studenta Bieșu și

cere ca să fie dusă la Kiev, unde era un laborator cu aparatură special pentru a stabili definitiv ce voce are Maria Bieșu.

Formele necesare au fost făcute în mod operativ și tânăra cântăreață împreună cu reprezentanții Conservatorului au plecat la Kiev, unde cu ajutorul aparatajului special s-a stabilit în sfârșit că Maria Bieșu este o soprană lirico-dramatică. De fapt însă ea se și afirmase deja ca o vocalistă de anvergură. Astfel că examenul cu aparatajul special era oarecum întârziat.

Despre calitățile și vigurozitatea talentului ei native vorbește și faptul că atunci când în 1965 artista a plecat pentru doi ani la Milano, pentru a-și desăvârși măiestria cu pedagogii de la renumita „La Scala", maeștrii milanezi, după ce au ascultat-o, au spus că ea are deja școala italiană moștenită de la mamă și tată. Maria Bieșu nu s-a lăsat sedusă de aprecierile măgulitoare și a muncit cu sârguință pentru a-și perfecționa arta. Or, ea întotdeauna a știut să muncească și a iubit munca.

Dragostea pentru arta pe care și-a ales-o, statornicia în această dragoste și perseverența cu care a muncit de-a lungul vieții în numele artei iubite acestea sunt trăsături esențiale ce o caracterizează pe omagiată. Încă din primii ani de Conservator ea s-a decis că va cânta la operă. Și acestei decizii i-a rămas atașată pe viață.

În 1958, când am invitat-o ca solistă la „Fluieraș", eu ca director al Filarmonicii Moldovenești am văzut că ea se înscrie de minune în acest colectiv pe care căutam să-l înnoim și unde erau deja o serie de tineri talentați – Serghei Lunchevici, clarinetistul Lev Kiselov, acordeonistul Costea Șalcovschi și alții. Ea se încadra organic în ansamblu nu numai datorită calităților sale de înzestrată interpretă de cântece populare, dar și datorită aspectului său exterior, scenității sale.

Într-adevăr, era tânără, zglobie și frumoasă, dar nu de o frumusețe clasică, oarecum rece, ci de o frumusețe pământească, aș zice moldovenească, zveltă, bine făcută; costumul național o prindea de minune. Cu fața puțin smeadă și cu gropițe în obraji, precum și tonul șăgalnic al cântecelor interpretate – toate acestea o făceau o adevărată vedetă, o podoabă ce înfrumusețea atât concertul, cât și întregul ansamblu.

Pe atunci steaua recunoscută a „Fluierașului" era eminenta cântăreață basarabeană Tamara Cebanu. Ea era unanim recunoscută ca star al muzicii populare moldovenești nu numai la noi în Moldova, ci și în întreaga Uniune Sovietică. Dovadă erau și titlurile și onorurile – laureat al premiului Stalin, artistă a poporului din URSS, fiind chiar și deputat al Sovietului Suprem

Unional. Dar, cu anii, ea se apropia de o vârstă oarecum critică și se prevedea că mai devreme ori mai târziu va părăsi scena. Apărea întrebarea – cine o va înlocui?

Noi, cei de la conducerea Filarmonicii, eram de acord că Maria Bieșu ar putea-o înlocui pe Tamara Ceban. Și atunci eu am invitat-o pe Maria și i-am propus să rămână la „Fluieraș" pentru a deveni în perspectivă principala solistă a acestui ansamblu. M-am străduit să-i vorbesc de viitorul frumos ce o aștepta aici, căutând s-o conving să accepte.

Ea însă, deși îi plăcea să evolueze la „Fluieraș" și se bucura de aprecierea publicului, totuși nu s-a lăsat ademenită.

Ce-i drept, în 1960 a participat cu acest colectiv la Decada literaturii și artei moldovenești de la Moscova, unde a cunoscut succese deosebit de frumoase. Dar curând după aceasta a plecat și peste puțin timp o vom vedea la Operă. Ea a rămas fidelă crezului pe care l-a îmbrățișat încă în primii ani de conservator și pe care l-a slujit o viață.

Fiindcă a fost vorba de „Fluieraș", trebuie să spunem că acesta era la a aceea vreme unica orchestră de muzică populară din republică. De interpreți vocaliști nici nu putea fi vorba. Am căutat noi pe atunci prin raioane și nu puteam găsi. Și când ne uităm azi câte orchestre populare, profesioniste și câți soliști bine-cunoscuți avem. Fără a mai vorbi de faptul că avem atâtea orchestre și cântăreți amatori, care se apropie ca nivel artistic de artiștii profesioniști. Și în faptul că astăzi în Republica Moldova a înflorit atât de frumos arta muzicală profesionistă și cea de amatori vedem și meritul distinsei noastre artiste Maria Bieșu. Prin arta sa măiestrită ea a contribuit la propagarea muzicii, la educarea unui larg public muzical.

Dar nu numai prin artă măiestrită de pe scena operei naționale, ci și prin neobosita-i activitate pedagogică, prin educarea de noi interpreți. Nu în ultimul rând un rol deosebit de important a jucat aici și activitatea sa organizatorică – doamna Maria Bieșu fiind de atâția ani în fruntea Uniunii Muzicienilor, uniune căreia îi revine un rol deosebit în desfășurarea tot mai largă și ridicarea nivelului vieții cultural-muzicale din republică.

Și bineînțeles, în prim-plan apare și organizarea Festivalului Internațional invită Maria Bieșu, manifestare care a devenit tradițională.

În aceste zile de început de toamnă este pe larg sărbătorit jubileul de patru decenii și jumătate de prodigioasă activitate scenică a destinsei noastre artiste. Aruncând o privire retrospectivă asupra strălucitei cariere scenice, cât și asupra rodnicei sale activități pedagogice și de organizare a vieții

muzical-artistice, noi pe drept cuvânt putem spune că Maria Bieșu este nu numai o distinsă artistă a Operei Naționale, nu doar un înzestrat pedagog, ci și un neobișnuit promotor al vieți muzicale. Ea este reprezentantul unanim acreditat al artei teatral-muzicale moldovenești și a devenit un adevărat simbol al culturii muzicale a poporului nostru.

Și e firesc deci faptul că Maria Bieșu, alături de Ion Druță, Eugen Doga, Anatol Codru, iar până nu demult și de marele Mihai Grecu, reprezintă creația artistică în Academia Republicii Moldova.

Noi ne-am deprins că Maria Bieșu este adesea denumită primadona operei moldovenești. Or, după cum știți termenul ,,primadona", venit în limba română din italiană (prin filieră franceză), pre limba noastră se traduce ,,prima doamnă", adică regină. De aceea, cred că ar fi mai nimerit să trecem la cuvintele noastre neaoșe și să spunem că Maria Bieșu este cu adevărat regina operei noastre.

CONSTANTIN CONSTANTINOV

Constantin Constantinov a fost o figură emblematică a Teatrului Moldovenesc (azi Teatrul Național "Mihai Eminescu") un personaj viu colorat , oarecum pitoresc al peisajului cultural-artistic al Chișinăului și al întregii Moldove pruto-nistriene.

Sociabil, mereu pus pe glume, șotii, ghidușii, era întotdeauna înconjurat de fani, prieteni, cunoscuți sau pur și simplu de diferiți gură-cască, dornici de a fi măcar pentru puțină vreme în apropierea acestui magician al hazului și bunei dispoziții. Spusele sale circulau din gură în gură, de numele său erau legate diferite variante de prujituri, pozne, pehlivănii, aura lui de om spiritual era înfrumusețată cu vădite nuanțe de legendă. Și nu e deloc întâmplător faptul că mulți dintre oamenii de cultură – scriitori, compozitori, pictori, actori, cântăreți, regizori – și chiar mulți dintre politicienii Chișinăului îi căutau prietenia.

Mi-aduc aminte, spre exemplu, cu câtă mândrie îmi arăta cunoscutul scriitor și dramaturg Gheorghe Malarciuc fotografiile sale cu Nea Costache, subliniind că erau prieteni de familie. Imaginea viu colorată a artistului era atât de organic impregnată în cadrul vieții spirituale a societății încât era greu de imaginat teatrul nostru, orașul și chiar republica fără chipul său jovial.

Însă timpul nu poate fi oprit. Aici el e neîndrumător. Și într-o zi de la începutul primăverii, 6 martie 2003, ca un trăsnet din senin ne-am pomenit cu năprasnica veste – Nea Costache ne-a părăsit, trecând în lumea celor drepți. Și nu știu cum s-a întâmplat că într-un răstimp relativ scurt au mai plecat dintre noi Mihai Grecu, Nicolae Sulac, Emil Loteanu, Eugeniu Ureche, Ilie Todorov, Sandri-Ion Șcurea, Nicolae Corlăteanu și alți oameni de frunte ai culturii. Iar odată cu ei ajuns spre apus o întreagă epocă din istoria artei și culturii românești din Basarabia.

Pe Constantin Constantinov l-am cunoscut din anii mei de tinerețe și i-am urmărit apoi evoluția scenică timp de aproape șase decenii. Figura sa, rolurile sale captau de fiece dată interesul spectatorilor, constituind, de obicei, momentele succesului de public ale reprezentațiilor.

Artistul se bucura de o popularitate deosebit de largă. El ținea seama de acest lucru și căuta să fie mereu în formă, ca să nu-și dezamăgească admiratorii nu numai în teatru, ci și în viața de toate zilele. Ca orice om, Nea Costache avea, bineînțeles, în viață și momente grele, clipe de amărăciune,

îndoieli, necazuri. În teatru însă uita de orice supărare și apărea în pielea personajului. Iar când ieșea în stradă, era întotdeauna jovial, iradiind voie bună, optimism și dragoste de viață. Se pare că ieșirea în lume, contactul cu oamenii, fie ei chiar și trecătorii din stradă, aveau pentru el o importanță la fel de mare ca și apariția sa în scenă. Pentru el publicul larg, oamenii din stradă erau aceiași spectatori. Și adesea, pentru ei si cu ei, juca teatru oriunde se nimerea. Ghidușiile, poznele, păcălelile și vorbele sale de duh deveniseră proverbiale. A juca teatru era pentru Nea Costache însuși modul său de existență.

Pe la sfârșitul anilor optzeci–începutul anilor nouăzeci, când Teatrul Academic era închis pentru reparații capitale, majoritatea actorilor fiind disponibilizați, el, neputând trăi fără teatru, și-a făcut pe baza *Chiriețelor* lui Alecsandri un program recital propriu, pe care-l juca prin școli,la facultăți,în căminele culturale. Chirița sa se bucura de un succes constant.

Pe atunci, l-am întâlnit într-o bună zi la Uniunea Oamenilor de Teatru – energic, voinic, mereu pus pe glume, așa cum îl știam mulți ani la rând.

La un moment dat ni se adresă nouă, celor adunați să-l vedem și să-l auzim (e știut doar că unde apărea Nea Costache, de îndată se și aduna în jurul lui lumea), zic, ni se adresă cu o propunere oarecum neașteptată:”Ia să vă citească moșul (căci așa-i plăcea să-și zică, era o cochetărie,vezi bine!) ceva nou din Chirița lui Alecsandri, bunăoară „Chirița în voiaj”. Mai încape oare îndoială că propunerea a fost unanim acceptată?

Și să-l fi văzut atunci cum s-a transfigurat pe dată. Nu, nu și-a pus machiaj, nu și-a schimbat nici haina, și nici chiar barba-i stufoasă nu și-a ascuns-o. Și totuși acesta nu mai era Nea Costache cel de adineaori. După felul cum își rotunjea buzele, flirtând, după vorba-i de femeie răsfățată, desprinsă să fie ascultată de cei din jur, după gesturile-i ridicole manierate și felul cum povestea despre minunățiile Europei în contrast cu realitățile de acasă, acesta era fără doar și poate ea, Coana Chirița în carne și oase, soața cea avană a banului Grigore Bârzoi de la Bârzoieni.

La spectacolul de la Casa actorului au mai urmat apoi și alte scene din Alecsandri, din „Amintirile…” lui Creangă, din folclorul național, apoi și din cel bulgăresc, ucrainean.

Printre bucățile recitate se intercalau glume, replici hazlii, vorbe de duh. Căci Nea Costache era în vervă. Dovadă elocventă că omul, sau mai bine zis artistul, este mai presus decât timpul. Iar Costache Constantinov era artistul despre care se poate spune, pe bună dreptate, că e al poporului

nostru, pentru că arta lui își trăgea seva din spiritualitatea poporului, pentru că era recunoscut de publicul larg din orașele și satele Moldovei. O vădește și popularitatea de care se bucura chiar și atunci când de atâta vreme era lipsit de o scenă stabilă și se producea doar pe ecran sau evolua cu recitaluri.

De altfel, biografia scenică, destinul artistic al actorului este un fenomen atât de caracteristic, atât de reprezentativ pentru teatrul moldovenesc, pentru cultura noastră și, bineînțeles, pentru timpul nostru, încât merită să fie sondat în profunzime.

Constantin Constantinov a venit în Teatrul Muzical-Dramatic Moldovenesc, aflat atunci la Tiraspol, în 1938, după absolvirea Școlii Teatrale din Odessa. Deci 1938, an în care în Republica Autonomă Moldovenească e interzisă grafia latină, când limba literară e izgonită din ziare, manuale, din școli, din teatre de la radioul național, an când s-a încheiat, în fond, exterminarea în masă (începută în 1973) a intelectualității, mai ales a ziariștilor, literaților.

Întrucât orice tradiții clasice în domeniul culturii și artei naționale erau prohibite cu cea mai mare strășnicie, unica bază spirituală autohtonă pe care se putea dezvolta pe atunci tânărul teatru moldovenesc era folclorul național. Și, bineînțeles, în fel și chip se stimula preluarea experienței teatrului rus, dar mai ales a celui ucrainean, deoarece R.A.S.S.M. intra pe atunci în componența Ucrainei. Însă și teatrul ucrainean, mai ales după suprimarea emitentului regizor Lesi Curbas și a adepților săi, era și el prin tradiție un teatru în mare măsura etnofolcloric.

Deci influența artei dramatice ucrainene, atât în urma studiilor de la Școala teatrală din Odessa, cât și în urma contactelor cu diferite formații scenice, avea și ea o vădită esență folclorică. Și dacă mai ținem seama că, în fond, toți tinerii actori ai teatrului muzical-dramatic moldovenesc erau fii și fiice de țărani și, prin urmare, deosebit de receptive la tot ce venea din arta populară, precum și faptul că publicul spectator era alcătuit în masă de asemenea din țărani sau din intelectuali de primă generație, care prin mentalitatea lor rămâneau și ei săteni, plugari, este lesne de înțeles că trupa tânărului teatru nu putea fi altceva decât un teatru orientat spre tradițiile etnofolclorice, un teatru apropiat de viața spirituală a satului moldovenesc.

Starea aceasta de lucruri când atât artiștii, cât și publicul erau lipsiți de posibilitatea de a se adresa tradițiilor clasice ale culturii și artei naționale, iar intelectualitatea care i-ar fi ajutat să se apropie de valorile spirituale clasice internaționale aproape că lipsea, zic, starea aceasta de lucruri era caracteristică nu numai pentru raioanele Transnistriei, ci și pentru Basarabia

anilor 1940-1950, persistând într-o oarecare măsură chiar și mult mai târziu. Deoarece literatura și arta profesionistă contemporană erau abia la un stadiu rudimentar, în tezaurul estetic național un loc covârșitor îi revenea folclorului.

Or, în folclor – în povești, balade, snoave, și mai ales în drama populară, pe baza cărora de-a lungul secolelor s-au format concepțiile și gusturile estetice ale poporului nostru, – conflictele apar de obicei clare, fățișe, adesea antitetice, iar personajele, deosebit de expresive, sunt colorate în alb – negru (de exemplu, Făt-Frumos și Zmeul, Harap-Alb și Spânul, haiducii și poterașii etc.). Să nu uitam că și în viața socială de atunci domina concepția luptei de clasă, oamenii fiind apriori împărțiți în categorii social opuse, aflate în stare de veșnic conflict antagonist. Se înțelege că și literatura și teatrul vremii eroii erau de asemenea prezentați în culori contrastante, ei fiind atașați unor tabere adverse.

În spectacolele dramatice stările sufletești complexe, senzațiile indefinite, semitonurile, neavând trecerea la public și fiind adesea blamate și de critica oficială, erau pur și simplu excluse, iar monologurile lungi nu prea erau ascultate. Succesul îl asigurau intriga tensionată înfățișând lupta spectaculoasă a binelui cu răul, acțiunea dinamică, mai ales mișcarea scenică activă, faptele explicite, gesturile reliefate, mimica expresivă, atitudinea declarat afișată a eroilor. Se cereau trăiri intense, adesea chiar violente, poziții și atitudini clare, coliziunii crâncene, ceea ce implica un joc scenic nuanțat, viu colorat, bazat pe elemente de real, dar care puteau fi accentuate cu nuanțe afective sau îngroșate, mai ales dacă era vorba de eroi negativi și situații comice, când se ajungea adesea la grotescul caricatural.

O altă trăsătură caracteristică a reprezentanților consta în faptul că acțiunea dramatic propriu-zisă era din belșug împănată cu muzică, cântec, dansuri spectacole având un caracter sintetic, muzical-dramatic.

Acest stil interpretative, foarte apropiat de cel al dramei populare, ar putea fi numit realism spontan, firesc, natural, nelipsit pe alocuri și de anumite nuanțe de romantism. Mai târziu s-a constatat că el se potrivea de minune comediilor lui V. Alecsandri și, după cum se vede, avea afinități cu principiile de joc ale marelui Matei Millo. Dar estetica teatrală preconizată de dramaturgia lui Alecsandri și jocul lui M. Millo au dominat scenele Iașului, iar apoi și ale Bucureștiului, Craiovei și altor orașe ale României între anii 1840-1880, pe când la noi s-a manifestat abia peste un secol, principiile acestei estetici fiind într-o anumită măsură viabile și azi.

Fiecare epocă își are teatrul său. Vremea, publicul, climatul social-cultural au determinat în ultimă instanță și nivelul culturii teatrale, estetica, stilul și limbajul folosit de slujitorii artei dramatice. Și, se înțelege, teatrul trebuia să aibă lideri care să corespundă cerințelor timpului concret de atunci și de acolo, lideri ai căror artă ar fii cât mai aproape de înțelegerea și gusturile maselor de spectator și s-ar înscrie organic în făgașul esteticii populare etnofolclorice. Anume un asemenea lider al trupei și favorit al publicului (alături de alți vreo 2-3 actori de frunte ai teatrului) s-a dovedit a fi Costache Constantinov.

Fiu de țăran get-beget din Sucleia, vechi sat moldovenesc de pe malul stâng al Nistrului, Costache al lui Timofte al lui Dumitru Fiștinică (așa-i ziceau în sat) a moștenit de la înaintașii săi nu numai agerimea minții și simțul umorului, ci și darul de a observa și de a imita (sau, cum se zice în popor, de a „îngâna”, de „a strâmba”) vorba, mimica, gesturile, mersul, și însuși felul de a fi și de a se ține al oamenilor din jur. Era un neprețuit har de la natură,un talent înnăscut. De n-ar fi ajuns pe scena profesionistă,el ar fi fost un comic al satului, unul dintre acei mari artiști ai poporului, porecliți ghiduși, măscărici, coțcari etc., care de-a lungul veacurilor au veselit și au dăscălit râzând lumea prin vorbe de duh, „mutre”și „închipuiri” caraghioase, ghidușii poznate, dar și pline de tâlc.

Școala teatrală nu l-a stricat, cum se întâmplă adesea cu artiștii (nu degeaba se spune că vrabia e o fostă privighetoare care a absolvit conservatorul), în sens că nu l-a abătut de la făgașul prestabilit de natură și nu l-a silit să-și înăbușe pornirile firești de a privi și prezenta viața prin prisma comicului. Dimpotrivă, l-a ajutat chiar să-și șlefuiască și să-și dezvolte talentul nativ. De aceea intelectualismul rafinat, psihologismul subtil, interiorizat, ca și căutările legate de curentele teatrale ultramoderne îi erau străine, contraindicate.

El reda trăirile personajelor nu prin stări psihologice complexe, indefinite sau prin filozofări și meditații statice, interiorizate și nici prin șarade cerebrale raționaliste, ci prin fapte, acțiuni și atitudini concretizate în mișcări, poze, gesturi și mimică deosebit de expresive. Eroii săi erau caracterizați în primul rând din exterior, pentru ca apoi să se ajungă la dezvăluirea esenței lor lăuntrice.

Stilul de joc profesat de Costache Constantinov era fără doar și poate realist. Dar acesta era un realism de factură vădit populară, firesc, spontan, legat nemijlocit de realitatea înconjurătoare.

Folosind gesturi și o expresie fizionomică preluate din viața cotidiană, observate, „pe viu” la oamenii din jur, și deci familiare, cunoscute publicului,

Constantinov găsea un larg fond receptiv la spectatori. Bineînțeles, pentru fiecare dintre eroii săi, clasici sau contemporani, el știa să găsească trăsături de caracter individuale, adesea inedite, deși foarte apropiate de ceea ce a văzut sau ar fii putut vedea fiecare din noi în viața reală.

Astfel, galeria celor circa 150 de chipuri scenice create de C. Constantinov este foarte diversă: de la rolul de debut al lui Osip, vizitiul lui Hlestakov din „Revizorul" de N. Gogol (1937), care sub masca-i de om necăjit, oarecum resemnat, va fi un țăran hâtru, cu mintea trează, și până la rolul magistral lucrat în culori suculente, deosebit de vii, împinse uneori până la agresiv-absurd, al Coanei Chirița din „Două fete și-o neneacă" („Chirița în Iași") de V. Alecsandri, montată în 1974 de regretatul Valeriu Cupcea, de la pitorescul moș Kalenik („O noapte de mai" după N. Gogol,1945), țăran blajin care, prins în vâltoarea evenimentelor oarecum ciudate și pline de miraculos, avea doar o singură întrebare „Ei, unde-i casa mea?", până la dinamicul Figaro („Nunta lui Figaro" de Beaumarchais,1940), cel isteț, descurcăreț și pătruns de un nobil sentiment de demnitate umană,

Diapazonul colorațiilor comice folosite de actor e foarte vast – de la umorul bonom, șugubăț, de sorginte populară, țărănească, cum e moș Măliguță din „Buzduganul fermecat" de L. Deleanu (1951) sau moș Boga din comedia iugoslavului M. Dobriceanin „Trei privighetori, 17" (1957), personaj poznaș, de un comism gâlgâitor, pitorescul moș Harpacică din comedia bielorusă contemporană „Mai ia o tabletă" de A. Makaionok (1971), ironia șfichiuitoare – bătrânul căutător de chilipir Voznâi din comedia clasică ucraineană „Natalka-Poltavka" de I. Kotlearevski (1943), Pantalone din „Slugă la doi stăpâni" de C. Goldoni (1948), Bădărău cel nostim din comedia muzicală „Fericirea Mărioarei" de L. Corneanu (1951), Anisim din „Faraonii" de A. Kolomieț (1962) și până la satira incisivă, împinsă uneori spre sarcastic, cum au fost Popondopolo din opereta „O nuntă la Malinovka" (1947), crâșmarul-trădător Cozma din drama romantică de provenienț folclorică „Haiducii", Tândală din feeria lui V. Alecsandri „Sînziana și Pepelea" (1956) sau Pristanda din comedia caragialiană „O scrisoare pierdută" (1952), perfidul Zemleanika din „Revizorul" de Gogol (1972) etc.

De remarcat că, începând cu 1960, când regizorii teatrului – Valeriu Cupcea, Veniamin Apostol, Andrei Băleanu – căută să modernizeze și să diversifice stilul și limbajul scenic, el s-a dovedit a fii receptiv la suflul înnoitor. Dovadă în această privință este rolul lui Tache din comedia lui Victor Ion Popa „Tache, Ianke și Cadâr" (1950), realizat în cheia

unui psihologism interiorizat, rolul lui Mathi din „Opera de trei parale” de Bertolt Brecht (1964), care implică însușirea principiului distanțării, propriu teatrului epic brechtian, rolurile lui Emanuil („Tata”) și Pantelimon („Pomul vieții”,1989) după Dumitru Matcovschi, spectacole de atmosferă, cu subtext poetico-metaforic.

Și totuși C. Constantinov este cunoscut în primul rând ca actor comic. Iar din întreaga galerie de chipuri hazlii întrupate de el un loc aparte îi revine Coanei Chirița. Se știe că actorul visa de mult la acest rol. Făcuse chiar și câteva roluri feminine – Doamna Pernele din „Tartufe“ de Moliere (1955), pitorescul chip al mătușii Frăsâna Surda din comedia „Amarul iubirii” de L. Corneanu (1957), iar după întâlnirea cu renumitul actor ieșean Miluță Gheorghiu, care a interpretat în 1957 la Chișinău rolul Chiriței, Nea Costache a hotărât cu orice preț să-ți încerce puterile pe măsura celebrului personaj.

Premiera a fost un adevărat triumf al actorului, Coana Chirița lui C. Constantinov devenind o creație scenică de anvergură, înalt apreciată nu numai la Chișinău, ci și dincolo de hotarele republicii.

Am vorbit de C. Constantinov ca actor de frunte al teatrului moldovenesc. Am comite însa o nedreptate dacă n-am menționa și evoluarea artistului în cinematografie. Căci, începând încă din 1939, el s-a produs în circa 60 de filme. Eroii din peliculele moldovenești – țăranii isteți, bătrâni șugubeți, părinți grijulii sau boieri hapsâni și cinovnici avizi – completează și lărgesc galeria sa de portrete umane înfățișată în decursul celor circa șase decenii de activitate interpretativă. Spuneam mai sus că Nea Costache este cunoscut mai ales ca actor comic. Și într-adevăr, palmaresul său de roluri jucate în teatru sau în filme cuprinde un număr impresionant de personaje realizate în cele mai fiverse nuanțe ale comicului, de la umorul bonom până la satira stigmatizantă și grotescul caricatural. Bogîția de nuanțe ale paletei comice atît de variate și viu colorate a artistului ne face să încercăm a o descrie și analiza mai amănunțit.

Astfel, spre exemplu, chefliul Kalenik din comedia „O noapte de mai” după N. Gogol, care, deşi s-a întrecut cu paharul şi nicidecum nu-şi poate găsi casa, e blajin şi paşnic, Moş Măliguţă din povestea „Buzduganul fermecat” de L. Deleanu, care e şugubăţ, dar bun la suflet, Mătuşa Frăsîna, surda din comedia „Amarul iubirii” de L. Corneanu, care de fiece dată răstălmăceşte în felul său spusele altora, stîrnind hohotele sălii, sau bătrînul şotios Moş Harpacică din comedia „Mai ia o tabletă” de A. Makaionok erau personaje care, deşi trezeau rîsul, apăreau oarecum nostime, fiind tratate de artist cu înţelegere şi uneori chiar cu o anumită doză de caldă simpatie.

De un gîlgîitor comism erau şi Pantalone din „Slugă la doi stăpîni” de C. Goldoni, Moş Boga din „Trei privighetori, 17”de D. Dobriceanin, Anisim din „Faraonii” de A. Kolomieţ, Cuţulea din comedia lui Gh. Malarciuc „Vivat Cuţulea”. Însă aici e vorba de comicul ironic, aceste personaje purtau o vădită amprentă de ironie zeflemitoare, pe alocuri deosebit de expresivă, muşcătoare.

De remarcat că artistul lucra asupra rolurilor nu doar în timpul pregătirii spectacolelor, ci şi după montarea lor, atâta timp cât ele se menţineau în repertoriul activ şi erau jucate. Experimentând şi improvizând mereu, el prezenta de fiece dată un personaj întrucâtva nou, îmbogăţit cu noi nuanţe de caracter, cu noi detalii în gestică, mimică, în vorbirea scenică şi adesea chiar şi cu noi replici.

Astfel, de exemplu, Cuţulea, personajul central din Comedia „Vivat Cuţulea” de Gh. Malarciuc, care la început apărea oarecum monocolor, unidimensional, s-a transformat treptat într-un chip complex. La primele reprezentaţii acest frizer care, din cauza sistemului eronat de calculare şi plată a muncii din colhoz, fusese declarat cel mai harnic om şi sărbătorit ca un adevărat erou, era prezentat de actor ca un simplu impostor care ţine a se folosi din plin de situaţia ce se crease. Treptat însă C. Constantinov caută să-i imprime personajului noi caracteristici, îmbogăţindu-1. Eroul său resimte tot mai pronunţat falsitatea situaţiei sale. Bucuria ce i-a căzut ca din senin de a fi ridicat în slăvi şi de a se căpătui este tot mai evident însoţită de teama că balonul de săpun al faimei sale s-ar putea sparge cu uşurinţă şi el ar nimeri într-o situaţie deloc plăcută. Această frică tot mai accentuată este însoţită de anumite remuşcări şi de momente de nostalgie după viaţa tihnită de mai înainte. Cuţulea – C. Constantinov este cuprins de frământări. De la comicăria oarecum superficială, interpretul ajunge la un chip complex, semnificativ.

Pentru a reliefa mai bine chipurile şi situaţiile, artistul recurgea adesea la improvizaţie. Iar uneori, mai ales când i se nimerea un partener pe potrivă, erau improvizate chiar scene noi. Aşa se întâmpla, de pildă, în comedia „Slugă la doi stăpâni” de C. Goldoni. Întâlnirea lui Pantalone – Constantinov cu doctorul Lombardi, înfăţişat de Eugeniu Ureche, se transforma într-o scenă de mare haz, în care aceşti doi eroi se întreceau în persiflare şi împunsături reciproce. Era un moment de adevărată delectare să-i vezi pe cei doi mari maeştri întrecându-se în poante, gaguri, ştrengării, giumbuşlucuri.

Un loc aparte în galeria sa de personaje comice le revine chipurilor realizate în cheia comicului sarcastic, fiind folosite din plin procedeele cari-

caturale. Şi aici îl vom aminti în primul rând pe Popandopolo din comedia muzicală „O nuntă la Malinovka” – golan declasat din Odessa cu vizibile apucături de pederast, care se prezenta drept „ministru de finanţe” în banda de anarhişti din care făcea parte. Însuşi felul de a se ţine al acestui pungaş odesit cu pretenţii de militant politic, mersul său ce vădea un pervertit sexual, goana sa după chilipiruri, mai ales după haine bune, care i-ar da prestanţă, gestica şi modul său de a vorbi grozăvindu-se, pentru ca la primul pericol aparent să cadă în panică şi în modul cel mai ruşinos să dea bir cu fugiţii – toate acestea conturau un personaj de un inepuizabil comism, care prin simpla sa apariţie în scenă stârnea hohote nestăvilite.

În culori violent satirice au fost înfăţişate şi chipurile perceptorului Flocea din „Covorul Ilenei” de L. Corneanu, Zemleanika din „Revizorul” de N. Gogol, Tândală din „Sânzeana şi Pepelea” de V. Alecsandri şi altele.

Constantin Constantinov s-a afirmat şi ca maestru al satirei stigmatizante, apropiate de sardonic. Despre aceasta ne putem convinge referindu-ne la roluri ca Toacă din „Dunărea zbuciumată” de Em. Bucov, Ciupercă din „O rază în întuneric” de M. Riss şi P. Kravţov sau Crâşmarul Cozma din „Haiducii” de I. Rom-Lebedev. Aceste personaje provocau mai curând dispreţul, sau chiar ura. De fapt, ele nici nu erau concepute ca nişte chipuri comice, ci ca personaje negative din drame.

Un moment de vârf în creaţia scenică a acestui eminent artist a fost, după cum se ştie, rolul Chiriţei din comedia „Două fete ş-o neneacă” („Chiriţa în Iaşi”) de Vasile Alecsandri. Spre acest personaj el a mers mulţi ani la rând, mai ales după 1957, când 1-a văzut în acest rol pe Miluţă Gheorghiu. Chiriţa renumitului actor ieşean a fost totuşi pentru Constantinov mai curând un imbold de a crea. Eu, care am văzut-o pe Coana Chiriţa şi în interpretarea teatrului de la Iaşi, şi în cea de la Chişinău, susţin pe bună dreptate că Nea Costache a plăsmuit un chip original, care, fiind realizat în făgaşul tradiţiilor clasice ale lui M. Millo, al cărui adept era şi Miluţă Gheorghiu, era totuşi o creaţie proprie a sa. Chiriţa lui era poate ceva mai vulgară, mai tumultuoasă, pofticioasă şi dornică de aventuri, mai expansivă şi agresivă. Lucrat în culori deosebit de expresive, îngroşate adesea până la grotesc – personajul apărea şi feminin, uneori chiar lasciv, lăsând în acelaşi timp să se întrevadă şi făptura bărbătească inconfundabilă a interpretului. A fost o operă actoricească de mare anvergură artistică. Şi nu e deloc întâmplător că acest chip s-a menţinut în scenă atâţia ani la rând, având un succes deosebit la public şi devenind, de fapt, un personaj emblematic al artistului.

În acelaşi timp, artistul explorează şi alte zone ale comicului. Astfel, următorul său rol după Chiriţa este un personaj lucrat parcă în contrapunct cu ambiţioasa şi năvalnica Cucoană ot Bârzoieni – bătrânul pensionar Cimukin, om cumsecade, aşezat, pe care fiica şi ginerele, pentru a scăpa de dânsul, ţin morţiş să-1 însoare cu vreo văduvă din vecini.

De astă dată actorul tinde să pătrundă în universul sufletesc al eroului său şi, printr-un joc psihologic bine nuanţat, înfăţişează un personaj comic, uşor elegiac, plin de căldură omenească.

Un chip scenic deosebit de complex, care a scos în vileag noi faţete ale talentului interpretativ al artistului, a fost Emanuil, poreclit Păcală, din spectacolul „Tata" de D. Matcovschi. Fost ostaş care, revenind de pe front, şi-a adus ca trofeu o talanca, căci din toate ocupaţiile (fusese cândva şi învăţător) o prefera pe cea de păstor, el apărea în spectacol doar după moartea sa fizică, ca o amintire a eroului central Lisandru (în rol Victor Ciutac). Rolul i-a solicitat interpretului o măiestrie deosebită. Deşi eroul său apărea în plan oarecum real, el totuşi avea ceva baladesc, puţin abstract, iluzoriu, coborât parcă din vreo legendă sau baladă (poate din „Mioriţa"?). Vizionând spectacolul, cunoscutul dramaturg şi critic de teatru din Moscova A. Simukov a menţionat că Păcală e un personaj epic de anvergură, subliniind că interpretarea i-a cerut artistului o măiestrie şi o fineţe deosebită în conturarea personajului şi că acesta e o reuşită de excepţie.

Un personaj scenic interesant, lucrat cu minuţiozitate profesională, a fost şi Tache din comedia lui Victor Ion Popa „Tache, Ianke şi Cadâr". Deşi s-ar părea că Tache este un personaj de comedie, artistul s-a ferit însă să-şi prezinte eroul în plan comic. Dimpotrivă, Tache al său apărea ca un om demn şi serios, bun creştin şi tată grijuliu, dar care era sincer întristat de faptul că fiul său ţine să-i aducă ca noră o fată de altă credinţă, care mai e şi de altă obârşie.

Şi cu toate că Tache o cunoştea pe Ana, fiica lui Ianke, încă de pe când aceasta era micuţă, el totuşi nu-şi poate călca pe inimă, opunându-se morţiş acestei căsătorii. Eroul lui C. Constantinov trăieşte din plin această dramă atât de dureroasă pentru el. Însă, om mândru, el îşi ascunde frământările, apărând oarecum nepăsător, amânând luarea unei hotărâri. Dar până la urmă sentimentele sale de părinte, care devine curând şi bunel, precum şi prietenia îndelungată cu cei doi vecini ai săi îl ajută să depăşească acest impas şi totul se termină cu bine. Comicul apărea aici nu atât din caracterizarea personajului, cât mai curând ca o urmare contrastantă cu atitudinea şi acţiunile sale.

Şi pentru a caracteriza mai deplin diapazonul atât de larg al activităţii interpretative a artistului, vom menţiona că de-a lungul carierei sale scenice el a jucat şi multe alte roluri dramatice şi comice de cele mai diferite nuanţe, printre care, pe lângă Osip din „Revizorul” de N. Gogol sau Mathi din „Opera de trei parale” de B. Brecht, despre care am pomenit deja, au fost şi bătrânul Mitrici din „Puterea întunericului” de L. Tolstoi, un moş înţelept dar tăcut, căci, dându-şi prea bine seama de cele ce se întâmplă în casa unde-şi pripăşise bătrâneţile, el nu poate interveni pentru a schimba mersul lucrurilor; Zahăr Bardin – chip bine nuanţat din „Duşmanii” de M. Gorki; primitorul moş Tudorache, om cu inima deschisă din „Roata vremii” de Ana Lupan; Pantelimon din „Pomul vieţii” de D. Matcovschi etc.

Constantin Constantinov a fost unul din stâlpii de rezistenţă ai Teatrului Academic Moldovenesc. Despre numele bun, autoritate morală şi larga popularitate de care se bucura artistul vorbeşte şi faptul că în zilele grele ale războiului, când în 1943 actorii moldoveni adunau la Marî în Turkmenistan pentru a-și relua activitatea scenică, el a fost numit pentru un timp director al Teatrului Moldovenesc, refugiat acolo. Mai târziu, când Teatrul îşi desfăşura din plin activitatea în Republica Moldova, el se învredniceşte de onoarea de a fi ales deputat în Sovietul Suprem al republicii, deţinând şi diferite distincţii de stat, printre care şi cea mai înaltă decoraţie – Ordinul Republicii, ce i-a fost înmânat ca o recunoaştere a slujirii de o viaţă artei scenice naţionale.

Constantin Constantinov nu mai este printre noi. Ne-a lăsat însă o adevărată comoara artistică – galeria de chipuri scenice şi de film jucate de el, chipuri care au intrat în tezaurul culturii noastre artistice. Şi e de datoria noastră să menţinem mereu vie luminiţa amintirii despre acest artist atât de înzestrat şi de original, să-i analizăm şi să-i studiem creaţiile, ce constituie un moment de referinţă în istoria artei şi culturii din Moldova pruto-nistreană.

CĂUTÂND MEREU ESENȚA LUCRURILOR
(„CIOCÂRLIA” DE J. ANOUILH ÎN VIZIUNEA REGIZORULUI ANDREI BĂLEANU)

În deceniul ce se încheie afişul repertorial al Teatrului Academic Moldovenesc „A.S. Puşkin” se înnoia în fiece an cu spectacole semnate de regizorul A. Băleanu. Montările sale, mai ales cele din ultimii ani, au avut răsunet, trezind uneori vii discuţii. Dar chiar şi atunci când participanţii la aceste dispute nu se solidarizau cu punctul de vedere al regizorului, ei nu puteau nega faptul că spectacolele lui A. Băleanu purtau pecetea personalităţii autorului lor.

Ca regizor de teatru Andrei Băleanu manifestă o vădită predilecţie pentru dramaturgia de factură clasică, cu idei mari, sensuri profunde, conflicte acute de o semnificaţie etică majoră, cu eroi expresivi, bine conturaţi. Chiar şi o simplă trecere în revistă a spectacolelor sale, edificate de obicei pe temelia trainică a unor opere dramatice importante, oferă posibilitatea nu numai de a-i afla preferinţele, ci şi de a-i cunoaşte mai îndeaproape maniera personală de „citire” a pieselor, diapazonul şi cromatica viziunii lui regizorale, stilul său de lucru cu actorii, principiile de care se conduce la alcătuirea distribuţiilor, în colaborarea cu scenografii, autorii de muzică şi toţi alţii ce-şi aduc contribuţia la realizarea spectacolelor. Căci montările lui A. Băleanu, chiar şi cele mai puţin reuşite, poartă, de regulă, o distinctă amprentă regizorală, vădind intense căutări originale, tendinţa spre aprofundarea în conţinutul ideatic, spre evidenţierea semnificaţiilor perene, mereu actuale ale textelor dramatice, spre găsirea unor forme teatrale noi, proaspete, evitându-se efectele exterioare.

Să ne amintim, de exemplu, spectacolul său după celebra tragedie a lui W. Shakespeare „Romeo şi Julieta”, care a stârnit discuţii, purtate în contradictoriu. Uimitor de nou prin viziunea regizorală de vădită constituţie reconsideratore, spectacolul n-a fost însă în destulă măsură proporţionat şi echilibrat în componentele sale, rămânând până la urmă oarecum eclectic, mai ales în ce priveşte jocul actoricesc, în care plastica limbajului scenic nou asociată stilului interpretativ tradiţional. Acest spectacol, în care se resimţea dorinţa întrucâtva teribilistă a tânărului regizor de a răsturna cu orice preţ canoanele scenice vechi, n-a avut o viaţă scenică îndelungată. El totuşi este revelatoriu pentru cunoaşterea evoluţiei de mai departe a regizorului.

Printr-o prismă modernă a fost văzut şi „Regizorul” lui Gogol, montat sub îndrumarea lui Valeriu Cupcea. Regia expresivă, sigură, în care soluţiile şi procedeele scenice proaspete (de exemplu, sugestivul stop-cadru în zăngănitul linguriţelor cu care invitaţii lui Anton Antonovici îşi mestecau de zor ceaiul, sau amplificarea hohotelor de râs în scena citirii răvaşului lui Hlestakov) se înscriau organic în cadrul îndeobşte clasic al reprezentării celebrei comedii gogoliene, cât şi jocul viu colorat al actorilor atât de nimerit distribuiţi, mai ales „explozia scenică” (expresia lui I. Druţă) a lui Vitalie Rusu în rolul lui Hlestakov, şi jocul inspirat al lui Eugeniu Ureche – în cel al Primarului, i-au asigurat spectacolului un răsunător succes pe scară unională.

În „Azilul de noapte” de M. Gorki, regizorul a ştiut să depăşească tradiţionala tratare tezistă a conflictelor şi personajelor principale şi, mai ales, a bătrânului Luca, pătrunzând în adâncime textul şi evidenţiind sensuri deosebit de profunde şi de actuale.

Realizând spectacolul „Amu cică era odată”, varianta scenică a „Poveştii lui Harap Alb” de Ion Creangă, regizorul A. Băleanu, care împreună cu Ion Puiu semnează şi textul dramatizării, s-a străduit să pătrundă şi reliefeze mesajul polifonic umanist al acestei opere a Marelui Humuleştean. Personajele basmului capătă dimensiuni şi sensuri uneori nebănuite chiar şi pentru spectatorul moldovean, care încă din copilărie cunoaşte basmul acesta minunat.

Regizor serios, cu o viziune realistă clară Andrei Băleanu se manifestă în primul rând prin aptitudinea lui de a „citi” idei şi sensuri mari, noi, netocite. Sensibil la subtext (fapt pe care îl denotă mai toate montările sale) şi capabil de a crea atmosfera plină de lirism şi poezie (de exemplu, în „Romeo şi Julieta”, „Cerbii albaştri” de A. Colomieţ, „Solo pentru orologii” de O. Radnic), el preferă totuşi ca semnificaţiile ideatice majore să fie exprimate prin trăiri intense, conflicte puternice între personaje portretizate expresiv cu verva amănuntului revelator. Or, aceasta de obicei implică claritatea imaginilor scenice, excluzând folosirea exhibiţiilor excentrice.

De aceea în montările sale personajele apar de obicei integre, realizate în linii viguroase, cu semnificaţii de ordin tipologic, deşi afundat în căutarea şi descoperirea esenţelor, regizorul nu totdeauna acordă atenția cuvenită finalizării minuţioase a chipurilor, mai ales când e vorba de personajele secundare.

Totdeauna pornit spre noi şi cutezătoare căutări, probe, încercări Andrei Băleanu a cunoscut, bineînțeles, nu numai izbânzi, drumul său n-a fost presărat

doar cu flori. Dar insuccesele nu-l descurajează. Robust cum îl ştim, el se apucă cu o şi mai mare sete de muncă spre descoperirea unor noi valori, spre dezghiocarea de noi înţelesuri şi idei spre noi realizări scenice.

Este firesc deci faptul că noua sa montare, „Ciocârlia" de J. Anouilh, a fost aşteptată cu interes. Şi, trebuie să o spunem, amatorii de teatru nu s-au înşelat în aşteptările lor: Regizorul a ştiut să găsească o cheie proprie originală pentru interpretarea serioasă, aprofundată a textului dramatic, realizând un spectacol proaspăt, vibrant plin de o autentică inspiraţie artistică.

„Ciocârlia" lui Jean Anouilh este o dramă eroică, bazată pe material istoric. Dar această dramă din istoria poporului francez apare într-o viziune modernă, propusă de dramaturg, şi acceptată (într-o anumită măsură chiar accentuată) de regizor, care a ştiut să detecteze sensuri etice de ordin filosofic.

Conform tradiţiei, piesele şi spectacolele pe teme istorice erau în trecut făcute după principiul „identităţii portretistice", atât în ce priveşte personalităţile istorice, cât şi, în plan mai larg, în tendinţa de a reconstitui „întocmai", până în cele mai mici amănunte evenimentele, mediul şi atmosfera epocii date. Drept urmare, momentele şi ideile definitorii se pierdeau adesea într-un noian de detalii nesemnificative. Scenele unor asemenea spectacole aduceau mai mult a tablouri etnografico-muzeistice. Adeseori era greu de a găsi vreo legătură dintre aceste reprezentaţii şi viaţa contemporană, abundenţa detaliilor minuţios reproduse sustrăgându-i atenţia spectatorului de la esenţa ideatică a evenimentelor înfăţişate.

În ultimii ani însă, în mare parte datorită influenţei teatrului brechtian, drama istorică s-a schimbat simțitor, eliberându-se de naturalismul „fotografic", mărunt, şi asimilându-și procedeele şi mijloacele de expresie ale artei scenice contemporane. Astfel s-a ajuns la o mai strânsă legătură dintre aprofundarea psihologică a cipurilor şi plastica imaginii vizuale metaforice, menite mai mult să sugereze decât să arate. Detaşarea de autenticitatea fotografică a amănuntului şi aprofundarea în esenţă contribuie la o maximă apropiere de miezul adevărului istoric, cărui răsunet în actualitate este reliefat şi amplificat. Faptul acesta îl confirmă şi spectacolul „Ciocârlia". Deşi în scenă se operează cu nume ale unor personalităţi istorice concrete şi sunt evocate fapte şi evenimente reale ale istoriei, spectacolul lui A. Băleanu, la fel ca şi piesa lui J. Anouilh, nu pretinde nicidecum da o reconstituire documentară a evenimentelor. Dramaturgul interpretează într-un mod vădit personal şi subiectiv faptele ce se referă la biografia Janei d'Arc şi, mai ales, la procesul pe care i l-a intentat inchiziţia papală. Regizorul estompează şi

mai mult momentele concrete privind situaţia şi lupta politică de la curtea regelui Charles de Valois. Dar atât autorul, cât şi teatrul ţin să evidenţieze cât mai reliefat semnificaţiile grave ale întâmplărilor din acele neguroase vremuri ale războiului de o sută de ani, care au dat naştere unui minunat avânt patriotic al poporului francez, contribuind totodată la trezirea suflului protestatar al maselor împotriva oprimării spirituale din partea bisericii catolice şi, mai ales, a inchiziţiei papale, dar şi împotriva ideologiei feudal religioase în genere.

Esenţializarea conflictelor şi o anumită generalizare tipologică a personajelor a relevat conţinutul ideatic al dramei, fără însă a trece în funcţionalism unilateral. Eroii şi-au păstrat individualitatea, iar coliziile dintre personaje n-au fost reduse la scene de ordin sociologic, ci au un caracter concret, palpabil, real. Aceasta i-a asigurat spectacolului calitatea de a fi adânc cuprinzător în înţelesuri etico-filozofice şi totodată de a captiva şi emoţiona prin sentimentele vii, omeneşti ale eroilor săi, reali, autentici, pământeşti.

... Multe săptămâni în şir durează nesfârşitul proces de la Rouen. Și de-a lungul acestui răstimp fetița asta firavă, ce seamănă mai mult a băieţandru, este interogată de către cei mai iscusiţi judecători ai inchiziției. La drept vorbind ceea ce se făptuieşte aici nu-i un proces în accepţia obişnuită a cuvântului. Aceasta era o luptă grea şi necontenită a tinerei fete de la ţară, ce nici a-şi scrie numele nu putea, dar care a devenit cunoscută lumii întregi – Jana d'Arc – cu înalţii prelaţi, membri ai tribunalului ecleziastic, care prin bunătate amăgitoare şi şantaj, şiretenie şi atacuri intimidatoare vroiau să îngenuncheze acest suflet mândru şi curat.

În fel şi chip se străduiau sfinţii părinţi să-i insufle Janei că omul din firea lui e nemernic şi păcătos, că sentimentul de demnitate umană şi mândrie naţională, patriotismul şi lupta împotriva cotropitorilor pământului natal contravin credinţei, rânduirea lucrurilor fiind dată de puterea divină, rânduire pe care omului nu-i este dat s-o pătrundă şi cu atât mai mult să o schimbe.

La procesul din Rouen nu era judecată numai Fecioara din Orleans, eroina poporului francez, pe care mai apoi însăşi biserica avea s-o proclame sfântă. Spectacolul montat de A. Băleanu reliefează faptul că aici era supus judecăţii însuşi Omul, spiritul lui veşnic iubitor de libertate şi lumină, aptitudinea lui de a gândi şi acţiona independent de dogmele credinţei. Căci, după cum declară vicarul inchiziţiei papale, unicul duşman al cultului divin

este „omul care a ridicat capul”, omul cu dragoste de oameni, fiindcă atunci el nu se mai poate consacra pe de-a întregul divinităţi. Aici era pusă în discuţie libertatea personalităţii, independenţa ei faţă de autoritatea divină, iar prin extensie şi faţă de orice altă autoritate autocreată, totalizară, despotică.

Dezvoltându-se după formula controversei, a disputei de idei cu o desfăşurare modernă de argumente, spectacolul lui A. Băleanu afirmă cu pasiune măreţia Omului, virtutea şi demnitatea lui.

Părţile participante la aceste aprofundate dezbateri se află în situaţii izbitor de inegale: egalitatea, libertatea discuţiei dispare în faţa cătuşelor. Totuşi acea fată din popor („Dar eu sunt din popor!”), neştiutoare de carte, dar înzestrată cu o extraordinară inteligenţă înnăscută şi o impresionantă capacitate intuitivă de a sesiza şi aprecia realul în viaţă, aflată singură în acest duel de idei cu atâţia demnitari eruditi, a ştiut până la urmă să iasă biruitoare (fapt confirmat de altfel şi de izvoarele istorice). Şi prelaţilor care căutau s-o convingă că omul e nemernic şi păcătos ea le răspunde cu tărie: „Omul este cea mai mare minune a lumii noastre, şi el însuşi datorită bărbăţiei şi raţiunii sale poate săvârşi minuni”.

„Ciocârlia” în răstălmăcirea regizorală a lui Andrei Băleanu este un spectacol plin de sentimente mari şi idei profunde.

Regia, scenografia, jocul interpreţilor – toate componentele reprezentaţiei vădesc tendinţa regizorului de a dirija atenţia spectatorului spre semnificaţiile majore ale conflictelor, evitându-se orice artificii exterioare, care ar distrage publicul de la perceperea esenţelor.

Decorul (scenograf A. Şubin) e foarte sumar, aproape ascetic. Pe fondul negru de catifea o bizară şi austeră îngrădire de suliţe şi halebarde, iar în adâncul scenei sumbrul semiîntunericului este străpuns de luciul rece-metalic al unei răstigniri, colorată pe parcurs de la albul ca de gheaţă la neliniştitorul roşu-sângeriu. Inertă din punct de vedere funcţional şi incapabilă de a sugera imaginea metaforică a concepţiei regizorale, scenografia totuşi contribuie la crearea atmosferei întunecate şi apăsătoare a acelei epoci, dominante de obscurantism, violenţă şi oprimare. Scenele sunt lucrate simplu şi clar. Actorii joacă în maniera tradiţională a trăirii scenice interiorizate, străduindu-se să pătrundă în adâncul psihologiei personajelor.

Spectacolul, ca şi piesa lui J. Anouilh, este aproape în întregime construit după principiul clasic al celor trei unităţi de timp, de acţiune şi de loc, condensând momentele esenţiale din viaţa Janei d’Arc într-o singură zi a procesului de la Rouen. Dar acest mod, vădit convenţional, de

prezentare a eroilor şi evenimentelor nu-l stânjeneşte de loc pe omul din sală, ci dimpotrivă, îi înlesneşte să urmărească vertiginoasa ascensiune a protagoniste de la naiva şi evlavioasa fetiţă de ţăran, căreia îi plăcea să pască oile, până la încercatul om politic şi viteazul conducător de oşti, ce s-a situat în fruntea luptei poporului francez pentru eliberarea patriei sale.

Succesul reprezentaţiei a fost asigurat în definitorie măsură de faptul că A. Băleanu a ştiut să facă o distribuţie bine chibzuită şi în genere nimerită. În „Ciocârlia" publicul are prilejul să vadă o întreagă serie de lucrări actoriceşti interesante, unii artişti apărând într-o lumină nouă, demonstrând noi valenţe ale măiestriei lor.

Rolul central este interpretat de două actriţe – Dina Cocea şi Galina Druc.

Spectatorul o cunoaşte bine pe Dina Cocea după o întreagă serie de roluri – lirice, comice, dramatice de la Pepi din „Pepi-Ciorap-Lung", Smărăndiţa din „Dragostea nu-i sfetnic rău", Alionca din „Cerbii albaştri", Panova dan „Liubovi Iarovaia" până la Julieta din „Romeo şi Julieta" şi Iulia din „Ovidiu". Prin noul său rol actriţa a dovedit că datorită polivalenţei talentului său ea poate plasticiza personaje de mare consistenţă tragică şi eroică.

Sensibilă la cele mai fine ondulaţii sufleteşti ale eroinei sale Dina Cocea alternează cu o uimitoare naturaleţe şi uşurinţă de la lirismul cald, nostalgic la eroicul vibrant, înălţător sau la dramatismul răscolitor, zguduitor. Prestând un joc sobru şi condensat, restrictiv în expansivitate exterioară şi bogat în interiorizare, actriţa ştie să redea cu emoţie concentrată şi vibraţie autentică zbuciumul sufletesc al personajului său. Ea modelează un caracter complex, în care mândria şi demnitatea morală se îmbină cu simpla şi omeneasca frică de moarte, tăria şi dârzenia bărbătească cu sensibilitatea şi fragilitatea feciorelnică, iar gătinţa de a lupta până la ultima picătură de sânge coexistă cu mila şi compătimirea feminină faţă de soldatul inamic rănit. Interpreta reliefează nobleţea şi mărinimia sufletească a eroinei sale, care e gate a se jertfi pentru a-i feri pe tovarăşii săi de chinuri şi suferinţe.

Regizorul şi actriţa nu se tem de notele patetice, afective, care, izvorâte dintr-o stare de incandescenţă interioară, se înscriu organic în profilul personajului, dar şi al spectacolului, emoţionând, electrizând, zguduind sala.

În interpretarea Dinei Cocea, Jana d'Arc e în primul rând eroină. Prin linii sigure, bine nuanţate şi precise ea înfăţişează dragostea de viaţă şi optimismul eroinei sale, aptitudinea ei de a-i face pe oameni să creadă

în biruinţa lor, arătându-le calea spre victorie şi insuflându-le încredere în propriile lor puteri, Jana Dinei Cocea e un înnăscut conducător popular pentru care salvarea patriei constituie însuşi sensul vieţii. Şi e firesc că atunci când i se propune să renunţe la viaţa obştească activă, ea respinge această propunere, căci existenţa în afară de lupta pentru binele patriei şi al poporului nu mai are niciun sens şi atunci ea preferă moartea.

Istoria legendară a Janei d'Arc a avut întotdeauna o alură de mistic – pecete a evului său, susţinută şi speculată mai apoi de clerici dispuşi să explice uluitoarea ascensiune a eroinei prin jocul hazardat al voinţei forţelor divine. Regizorul şi interpretele rolului eroinei au ştiut însă să spulbere orice urmă de miticism. Dina Cocea prin jocul său inspirat vădeşte că forţa personajului său rezidă în inteligenţă, perspicacitate şi o extraordinară, aproape hipnotizantă putere de voinţă.

Revelatoare în această privinţă este scena deosebit de sugestivă cu căpitanul Beaudincourt, un cogeamite zdrahon, rudimentar, dar îngâmfat şi plin de sine, pe care ea reuşeşte cu nespusă dibăcie să-l domesticească, să-l captiveze, supunându-şi-l întru totul.

În interpretarea tinerei Galina Druc chipul fecioarei din Orleans apare mai liric şi oarecum mai feminin. Actriţa izbuteşte să pună în lumină curăţenia morală şi sinceritatea Janei, bunătatea ei care pe alocuri are o vizibilă nuanţă de martiraj. Eroina Galinei Druc suferă din greu şi spectatorul o compătimeşte din tot sufletul, condamnându-i cu indignare pe cei ce chinuie biata fată. Căci Jana ei e mai întâi de toate fecioara gingaşă şi nevinovată, care nici singură nu prea ştie cum a ajuns în prim-planul evenimentelor istorice. Drama Janei, prezentată de G. Druc, e mai mult interioară, trăirile ei având un caracter oarecum intim, personal. Drama aceasta emoţionează, zguduie chiar, dar nu se ridică la semnificaţia dramei eroice a unui popor. Şi dacă în compoziţia de rol a Dinei Cocea în prim-plan se află tema eroicului, Galina Druc evidenţiază mai ales tema jertfirii, a suferinţei şi martirajului. Suntem însă îndreptăţiţi să credem că lucrând şi mai departe asupra rolului şi ajutată de regizor tânăra interpretă va reuşi să reliefeze mai din plin şi latura eroică a acestui personaj atât de complex.

O incontestabilă izbândă actoricească din spectacol prezintă evoluarea lui Victor Ciutac în rolul episcopului Couchon, preşedintele tribunalului inchizitorial. Izvoarele istorice îl descriu pe acest prelat al bisericii catolice din Franţa ca trădător de patrie, vândut cu trup şi suflet englezilor care cotropiseră cea mai mare parte a Franţei. Se spune chiar că el ar fi falsificat

documentele judecăţii, pentru a nu da în vileag plăsmuirile şi încălcările regulilor procedurale care s-au făcut în decursul acestui îndelungat proces.

J. Anouilh însă, căutând să evite monotonia unicoloră schițează (deşi nu fără o anumită doză de ambiguitate) un personaj complex afundat în mocirla compromisurilor etice, plin de ezitări şi întârziate remuşcări. Dramaturgul punctează drama morală a acestui bătrân slujitor al bisericii, aliat al duşmanilor patriei sale, dar care a mai păstrat ceva din sentimentul de demnitate naţională şi care, nedorind a-şi mai lua pe conştiinţă încă o crimă, încearcă cu tot dinadinsul să salveze viaţa tinerei fete.

A. Băleanu şi V. Ciutac au mers şi mai departe pe linia aprofundării acestui personaj. În spectacolul de la Teatrul Academic, Couchon apare ca un chip profund dramatic, sfâșiat de contradicții și conflicte etnice interioare, Couchon – Ciutac e sincer devotat bisericii, dar nu poate suporta fanatismul religios, principala sursă de putere a catolicismului; el o compătimeşte pe Jana d'Arc, care îi e aproape simpatică, deşi îşi dă prea bine seama că, obiectiv, activitatea ei submina autoritatea bisericii papale. Trădându-și patria şi poporul, faţă de care nu era totuşi indiferent, şi pactizând cu aliaţi pe care nu-i putea suferi, el încearcă să evite comiterea încă a unei crime pentru a-şi împăca astfel, măcar cât de cât, conştiinţa şi aşa atât de întinată. Dar chiar şi salvarea Janei d'Arc de la moarte el o înţelege, de asemenea, ca un compromis, ce ar împăca lucrurile astfel ca şi aliaţii săi, englezii, să rămână satisfăcuţi prin defăimarea Janei (deci și a regelui Franţei pe care ea l-a încoronat), şi poporul francez să rămână mulţămit – doar Jana va scăpa de rugul inchiziției. Dar, mai întâi de toate, el, Couchon, va ieşi cu obrazul curat din toată afacerea aceasta, care, lucru vădit, nu-i era pe plac.

Victor Ciutac ştie să redea cu sinceritate şi o mare putere de trăire interioară întreaga gamă de atitudini şi sentimente contradictorii ale personajului său. Ducând această dramă la logicul ei sfârşit, actorul arată deosebit de sugestiv înfrângerea lui Couchon. Câte eforturi, câtă echilibristică, câtă sofistică morală şi totul a fost în van. Chiar şi înfăţişarea lui, aşa cum ne-o prezintă actorul, vădeşte un învins. Gârbovit, sfârşit de oboseală, zdrobit moralicește, el apare la sfârşit un personaj de prisos. De altfel, aşa şi este, căci acum în centrul acţiunii se află călăul ce-şi cunoaşte meseria la fel de bine ca şi Couchon pe-a lui.

Finalul spectacolului evidenţiază ideea că înfrângerea bătrânului prelat era inevitabilă. Căci o crimă mare se perpetuează în multe altele și cine și-a trădat ţara, poporul, nu poate rămâne cinstit nici faţă de oameni aparte. Vrând

s-o salveze pe Jana d'Arc prin dezarmarea ei morală şi intimidare (chemarea călăului!), Couchon săvârşeşte, de fapt, o nouă crimă. Şi atunci când ea renunţă la existenţa vegetală pe care el i-o hărăzeşte, prea iscusitul meşter de compromisuri suferă un eşec total. Iar Jana d'Arc obţine o nouă biruinţă nu numai asupra potrivnicilor săi, ci şi asupra morţii însăşi, rămânând veşnic vie în memoria şi sufletul poporului.

De altfel, acest final găsit de regizor relevă o dată în plus modul original de interpretare a textului dramatic. J. Anouilh întrerupe scena arderii eroinei pe rug şi încheie piesa cu încoronarea regelui Carol organizată, după cum se ştie, de Jana d'Arc. Tabloul monumental de la sfârşit e construit astfel că reproduce o binecunoscută pictură, scumpă oricărui francez încă din copilărie. El constituie o grandioasă apoteoză, atât de potrivită dramei eroice. Andrei Băleanu, încă, nu reproduce încoronarea, încheindu-şi spectacolul cu scena arderii. Acest final nu numai că apare logic, dar e şi organic sudat cu factura spectacolului. Căci regizorul a interpretat „Ciocârlia" nu ca o dramă eroică, aşa cum e la J. Anouilh, ci ca o tragedie optimistă.

Un chip interesant, nuanţat cu fineţe şi adâncă pătrundere, al fratelui Ladrenu – tânăr călugăr, necariat încă de ipocrizie, curat sufleteşte, gata s-o ajute pe Jana, dar care, până la urmă, se vede nevoit a se supune autorităţii dictatoriale a mai marilor săi, prezintă Anatol Mândru.

Prin tuşe sigure, consistente, îşi conturează eroul (căpitanul Beaudincourt) actorul Nicolae Darie. Regizorul şi interpretul nu-şi ascund atitudinea lor ironică faţă de acest personaj, un adevărat urs provincial, domesticit cu atâta abilitate de către Jana, care a ştiut să intuiască strunele sensibile ale acestui suflet, de altfel destul de rudimentar.

Un oştean viteaz, neprefăcut şi deschis în naivitatea sa de copil mare – La Hire, sincer devotat Janei, întruchipează cu mult firesc tânărul Constantin Alam. Dinamice şi expresive, scenele cu Jana şi Beaudincourt, Jana şi La Hire sunt, totodată, pline de umor suculent, binevoitor şi sănătos. Mihail Curagău, eliberându-se, în mare măsură, de obişnuitele sale tipare comice, creionează un personaj găunos şi duplicitar – Promotorul – cleric mărginit, redus întruchipare a fanatismului primitivist. Schiţe de portrete scenice interesante prezintă, de asemenea, Nicolae Croitoru (Boudousse) şi Gheorghe Ungureanu (La Tremonille).

Unul dintre cei mai de temut duşmani ai Janei este Inchizitorul, apărător ideinic al credinţei. Aidoma unui mecanism dinainte programat, acest fanatic e lipsit de orice sentimente umane, el nu ştie de milă, compătimire,

de dragoste omenească. Chiar şi ura lui se manifestă oarecum mecanic, impersonal. Privind oamenii şi lumea prin prisma vigilenţei ideologice a catolicismului, el îi suspectează pe toţi laolaltă. Fiind cu tot dinadinsul convins că fiece om e în fond criminal, lui i se năzare peste tot duşmani ce uneltesc împotriva credinţei, împotriva papei *şi* papalităţii. De aceea, el, crezându-se sabia lui Dumnezeu, e gata să semene în juru-i numai moarte. Inchizitorul e un monstru – progenitură a fanatismului, care în numele credinţei, ce se pretinde iubitoare de oameni, i-ar trimite pe rugurile inchiziției pe cât mai mulţi dintre ei. Personajul acesta este prezentat în scenă de Anatol Răzmeriţă. Schiţat mai mult în exterior, rolul nu trece limitele demonstraţiei aproape lineare ale unei atitudini şi nu are ponderea cuvenită în spectacol, personajul apărând oarecum simplificat, mărunt.

Iurie Negoiţă plăsmuieşte un chip foarte expresiv individualizat al regelui Charles de Valois, care însă apare întru câtva străin stilisticii şi tonalităţii generale a spectacolului. Şi nu-i vorba doar de faptul că regele lui I. Negoiţă n-are nici umbră de aristocratism şi rafinament, care l-ar evidenţia (totuşi Jana a simţit intuitiv că el e regele). E altceva mai serios. Pedalând excesiv laturile comice ale personajului *şi* subliniind în mod şarjat, violent caricatural nimicnicia lui, actorul provoacă râsul spectatorului şi chiar aplauzele sălii. Dar acest aparent succes personal al lui I. Negoiţă în fond e contravenit în spectacol. Căci dacă Charles e într-atât de inept şi netrebnic, cum de se întâmplă că Jana cea atât de pătrunzătoare şi ageră nu şi-a putut da seama că regele, căruia ea i se închină, nu-i decât un simplu balon de săpun? Caricaturizarea exagerată a chipului lui Charles duce numaidecât la diminuarea chipului Janei.

N-a fost însă bine precizată identitatea scenică a contelui Wanwick (Petru Păpuşă), a Mamei (Lidia Valeanscaea) şi a altor personaje din planul secund.

Spectacolul „Ciocârlia” e o lucrare scenică de reală valoare şi el ni se pare deosebit de reprezentativ pentru regizorul Andrei Băleanu, care se remarcă prin profunzimea analitică a montărilor sale, prin capacitatea lui de a transcrie opere complexe, dificile într-un scenic atrăgător *şi* accesibil la diferite niveluri de receptare. În această montare pot fi văzute atât calităţile, cât şi unele laturi slabe ale manierei de lucru a autorului ei. Aici, ca şi în alte spectacole ale sale, se face vădită facultatea lui de a „citi” idei mari, semnificaţii profunde, adeseori de ordin filosofic, dar numaidecât de răsunet actual. Este de asemenea evidentă năzuinţa lui de a înainta pe

linia trăirilor psihologice intense, generate de conflicte serioase, de regulă bine definite. Pe baza unei analize cât de cât mai detaliate a „Ciocârliei” se poate de asemenea trage concluzia că unul din principiile călăuzitoare ale creaţiei regizorale a lui A. Băleanu este întemeierea montărilor în primul rând pe virtuțile interpretative ale actorilor, de unde şi deosebita grijă pentru distribuţia rolurilor şi evoluarea artiştilor.

Dar preocupat de viziunea generală a spectacolului, de mesajul ideatic şi evidenţierea semnificaţiilor etice, regizorul uneori nu se preocupă îndeajuns de amănunte, mai ales când e vorba de scene şi personaje mai puţin importante. De aici şi părerea că A. Băleanu ar fi un regizor „vizioner”, care neglijează detaliul artistic. Credem însă că mai curând poate fi vorba de faptul că el nu totdeauna este îndeajuns de organizat, că uneori nu-şi poate repartiza raţional timpul şi lucrând mult cu unii interpreţi (de obicei, cu cei ce joacă rolurile principale) asupra unor scene mai importante, lui nu-i ajunge vreme pentru a lucra la fel de bine toate scenele, toate rolurile.

Unele detalii neîndeajuns de plasticizate, făcute oarecum neglijent pot fi observate şi în această lucrare. Şi totuşi „Ciocârlia” este o operă scenică ce se impune prin integritate, profunzime şi originalitate, ea fiind, fără doar şi poate, o autentică izbândă de creaţie a Teatrului Academic Moldovenesc. Spectacolul pune în lumină incontestabilele calităţi profesionale atât ale unui întreg şir de interpreţi, cât şi ale directorului de scenă A. Băleanu, tendința acestuia de a căuta mereu esenţa lucrurilor şi de a le exprima prin soluţii şi mijloace scenice originale noi, inedite. Căci fără căutări, frământări, cutezări şi eşecuri (adesea eşecul prevesteşte succesul!) nu poate exista arta, nu poate exista artistul. Or, regizorului, pe lângă atâtea altele, i se cere în primul rând să fie un adevărat artist, cetățean și militant.

Partea V

EVOCĂRI

IN MEMORIAM LEONID CEMORTAN
(CÂTEVA AMINTIRI)

Vladimir BEŞLEAGĂ

Privit în retrospectiva deceniilor (şi nu au fost puţine – vreo şase), constat acum că destinul meu de om al cetăţii s-a intersectat (oarecum ipotetic) cu cel al regretatului om de cultură, militant pentru demnitatea naţională, academicianul de mai târziu Leonid Cemortan. Spun asta fiind conştient de diferenţa de vârstă, dar şi de stare socială care ne despărţea. Or, chiar dacă nu pot afirma că am fost în relaţii apropiate, de camaraderie, ca să zic aşa, ne-am întâlnit în situaţii ce ţin de lumea ideilor, a unor atitudini similare pe care le-am adoptat şi unul, şi celălalt, în împrejurări... similare.

Era anul 1960. În octombrie precedent, după atacul regimului totalitar asupra intelectualităţii naţionale, a clerului şi bisericii, mă pomenesc şi eu printre cei ostracizaţi, fără casă, fără masă, ajuns prin străduinţele unor amici binevoitori în faţa unui înalt demnitar (am expus cazul detailat în eseul „Braţul de fier”),care-mi pune în faţă un demers către CC al PCUS, în care se scria, nici mai mult nici mai puţin, direct, că populaţia Basarabiei doreşte Unirea cu… România. Nu reuşesc să parcurg textul până la capăt (era scris pe ambele feţe ale foii), când aud deasupra mea glasul tunător, revoltat al marelui ideolog „Ei, cine a scris pacostea asta?” Strâng din umeri: „Dar ... or fi semnăturile ...la sfârşit”...„Tocmai că nu-s! E o anonimă!”...

Abia peste ani am aflat că acea misivă care i-a pus pe jar pe ştabii de la Chişinău fusese redactată şi expediată la centru imperial de către trei oameni de curaj şi bună credinţă: Gheorghe Cincilei, Nicolae Pogolşa şi Leonid Cemortan. Ei bine, cu permisiunea cititorilor acestor rânduri, îmi voi îngădui să fac o mărturisire (desigur, subiectivă), că ori de câte ori mă duce gândul la cel care a fost Leonid Cemortan, Domnia Sa apare alături de chipul luminos şi de neuitat al altui om de omenie,luptător pentru demnitatea neamului nostru în acele condiţii vitrege – Anatol Corobceanu. Cel care a deţinut funcţii înalte în perioada liberalizării climatului politic după moartea tiranului Stalin şi care a fost promotorul primei renaşteri naţionale postbelice în fosta RSSM: a fondat teatre, publicaţii, muzee etc. Alături de Corobceanu a activat Leonid Cemortan, al cărui aport în procesul de renaştere a spiritului românesc este la fel de mare...

Citez în continuare un pasaj din volumul „Pantelimon Halippa neînfricat pentru Basarabia”: „Aşa cum rezultă dintr-o notă sursei «Avocatul», în cadrul unei discuţii purtate pe 20 august 1974, la policlinica nr. 5 din Bucureşti, dr. Ipolit Derevici i-a spus că, în urmă cu o săptămână,a fost vizitat de Anatolie (Tolea) Coropceanu...”. În continuare se spune că a fost abordată problema unirii Basarabiei cu România, la care A. Coropceanu a informat precum că „Conducerea (R.S.S.M.) a discutat această problemă şi a hotărât trimiterea unei delegaţii la Brejnev. Această delegaţie,din care a făcut parte şi Anatolie Coropceanu, ar fi informat conducerea centrală a U.R.S.S. cu dorinţa românilor basarabeni ca R.S.S. Moldovenească să se unească cu România... Brejnev ar fi răspuns: „AŞTEPTAŢI!” (pp.77-78).

Iată, dar ce surprize apar peste ani, în care evenimente, la sigur, a fost implicat şi Leonid Cemortan, mare patriot şi adevărat român...

Ne-am întâlnit cu Leonid Cemortan, precum notam mai sus, în lumea ideilor, în 2002 când am comemorat 150 de ani de la naşterea lui Caragiale. S-au făcut auzite diverse opinii despre opera marelui satiric, inclusiv unele absolut deşucheate (precum că toată creaţia sa nu ar fi altceva decât un delir verbal), repetându-se papagaliceşte că doar Eminescu este ...un geniu... La care am avut o reacţie aproape spontană, replicând în felul următor: „Consider că e o mare eroare/rătăcire să se transfere procedeul de MONO din religie în cultură”... Aveam în vedere instaurarea monoteismului... Ziceam: „În cultură e altceva:există mai multe culmi şi una alteia nu dăunează, din contra”...

Parcă-l văd şi acum pe bonomul Leonid Cemortan, care s-a arătat foarte impresionat de ideea/intuiţia mea... A fost, vreau să cred momentul suprem, în care sufletele noastre au comunicat şi s-au dăruit unul altuia...

Fie-i eternă amintirea.

15 septembrie 2017

O ÎNTÂLNIRE DE NEUITAT CU MAESTRUL CEMORTAN

Dr. hab. Ion CIOCANU

S-a întâmplat povestea pe care urmează s-o depănăm aici prin 1981. După o a doua mustrare aspră pe linie de partid, fusesem transferat din redacția de Literatură artistică originală în grupul editorial de reclamă a literaturii și, respectiv, din funcția de redactor superior în cea de redactor. Dar aveam planificată – înainte de semnarea în tipar a cărții „Hora luminii" de Gheorghe Cutasevici – cartea „Pașii lui Vladimir Curbet" și iată că într-o zi șeful redacției de artă plastică, muzicală, coregrafică etc., dl Anatol Vidrașcu mă previne că în a doua jumătate a zilei care abia începuse urma să am o întrevedere semioficială cu recenzentul extern al cărții planificate, dl Leonid Cemortan.

– Ce o să discutăm? – am cutezat să-l întreb pe șef.

– Despre manuscrisul Dumneavoastră, probabil. Dumnealui a zis că vrea să vă vadă, să vă asculte, poate să vă propună ceva, să vă sugereze... Alte amănunte nu vă pot da…

Ceea ce cunoșteam noi personal despre Leonid Cemortan ne punea într-o foarte jenantă stare de inferioritate față de convorbitorul pe care-l așteptam. Pentru noi cercetătorul artei teatrale, bine cunoscut în lumea literar-muzical-teatrală, Leonid Cemortan era mai curând o legendă, mai exact – un om dintr-o legendă. Autor de studii serioase în domeniul său de cercetare, unele nepublicate ori chiar nepublicate în condițiile regimului, participant la mișcarea artelor din republică, adevărat luptător pe frontul întregii culturi moldovenești a timpului, care să aibă curajul de a informa Moscova despre stare jalnică a limbii, a teatrului și a altor ramuri ale spiritualității naționale printr-o scrisoare anonimă, bine, riguros, temeinic argumentată, bătută la o mașină de dactilografiat din provincie, nu era se compară cu o simplă și nevinovată cronică la romanul „Povara bunătății noaste" de Ion Druță, pe care noi o publicaserăm în 1970 în ziarul tipărit al Universității din Chișinău, ci o analiză vie, concretă, competentă a stării catastrofe a limbii, literaturii, teatrului și a celorlalte arte moldovenești a timpului. În orice caz, așa se vorbea, căci noi personal, Nicolae Mătcaș, Gheorghe Mazâlu, ceilalți colegi ai noștri n-am citit memorial cunoscutului savant.

Și iată-ne într-un birou al redacției de reclamă a editurii „Literatura artistică". Noi așteptăm obiecții referitoare la textul propus spre editare, dar înaltul oaspete începe a depăna istoria înfiripării, de prin 1957, a Ansamblului

de Stat de dansuri populare „Joc”, istoria ieșirii din anonimat a fiului de lăutari din Suslenii Orheiului și a evoluției marelui coregraf, culegător de folclor poetic și coregrafic Vladimir Curbet, devenirea unuia dintre maeștrii cunoscuți și recunoscuți ai dansului popular moldovenesc în întreagă Uniune Sovietică. Vorbea calm, vădind o cunoaștere bună a subiectului, dar fără vreo referință la cartea noastră, aflată pe atunci în stadiu de manuscris.

Ne ziceam că obiecțiile, propunerile, sugestiile, cu care ne onorau, de obicei, recenzenții externi, abia urmau. Îl ascultam cu cea mai mare atenție, ne bucuram în sine pentru identitatea opiniilor – a noastră și a domnului recenzent – despre marele coregraf al anilor ’60 și de mai târziu. După atâta comunitate de opinii și aprecieri eram sufletește pregătiți să suportăm cele mai grele critici despre manuscris, când maestrul Cemortan s-a ridicat de pe scaun, ne-a întins mâna, felicitându-ne pentru o viitoare carte cinstită, bine redactată și foarte folositoare culturii noastre naționale.

Nici nu mai ținem bine minte prin ce cuvinte ne-am exprimat mulțumirea pentru susținerea ce ne-o acordă în vederea editării cărții noastre „Pașii lui Vladimir Curbet”, apărute curând, în 1982. Dar amintirea acelei întâlniri neplanificate, absolut neașteptate de noi personal, dar atât de calde, intime, cu îndemnuri de-a dreptul părintești de a cerceta în continuare minuțios arta cultă izvorâtă din miezul adânc și sănătos al artei populare, nu s-a șters până acum din memoria noastră și nu se va șterge niciodată. Generozitatea aprecierii viitoarea noaste cărți, îndemnurile repetate de a omagia un veritabil artist ieșit din popor, din arta noastră autentică, un dansator talentat și un lăutar care începuse a bate toba la vârsta de șase anișori și – principalul – însuflețirea cu care vorbea maestrul Cemortan ne uluiseră. Nu mai îndrăzneam să-i spunem că, specializați în domeniul literaturii, nu aveam de gând să cercetăm în continuare coregrafia sau alte arte și, în genere, mă lipsiseră de vreun comentariu.

Acesta, comentariul necesar, se reduce la constatarea că în 1982 manuscrisul recenzat de maestrul Cemortan a văzut lumina tiparului fără nici o piedică (la care ne cam așteptăm!), în condiții normale și a avut ecouri favorabile și la obligația noastră sfântă de a spune azi că acest crâmpei de memorii despre Leonid Cemortan e doar o scurtă filă a vastei erudiții a savantului teatrolog (în primul rând), căruia nu i-am fost indiferente nici literatura, nimic, cinematografia timpului în care a trăit și a creat. Modul concret în care ne vorbește în 1981 despre coregrafia moldovenească-românească a momentului respectiv ni se pare convingător pentru profilul său de cunoscător în amănunt al artei noastre pe care dorea o profund națională, în măsură să fascineze pe atunci o întreagă Uniune Sovietică, iar în termeni actuali – o Europă și chiar – de ce nu? – o Lume.

LEONID CEMORTAN

Pavel PELIN

Opera științifică a savantului Leonid Cemortan, critic și istoric de teatru, se impune nu numai prin cuprinderea amplă a procesului cultural din Moldova în decursul ultimului veac, ci și prin sensibilitatea intelectualului posedat de responsabilități impuse de propria conștiință față de timpurile și umanitatea cercetate. Arta scrisului despre artiști își are specificul său, întrucât autorul, în majoritatea cazurilor, se confruntă pe viu cu reacția de răspuns a celor despre care scrie. „Un simplu cuvânt, – spunea la o adunare a echipei de creație a Teatrului național „Mihai Eminescu", actrița Ninela Caranfil, „ poate distruge sau înălța un artist". În cele scrise, cuvântul lui Leonid Cemortan este socotit, calm și respectuos.

Inestimabilă este contribuția lui Leonid Cemortan la formarea aureolei etice în jurul artei teatrale. Aproape că nu există regizor sau actor de valoare, cronicar de teatru, care să nu fi fost sesizat la timp și încurajat de Leonid Cemortan să nu se teamă să meargă pe drumul ales. Nu mai vorbim de importanța operei sale pentru cercurile largi ale cititorilor și specialiștilor dornici să cunoască valorile artei teatrale de până și de după cel de-al Doilea Război Mondial. Scrierile lui Leonid Cemortan cuprind aceste arii vaste, asupra cărora autorul meditează cu luciditatea pe care ți-o poate da nu numai argumentul arhivei, ci și participarea personală la multe din evenimentele descrise.

Una din calitățile de critic și istoriograf ale lui Leonid Cemortan este atenția manifestată față de personalitățile rare, prin harul și munca lor, au susținut și dezvoltat arta teatrală și pe care se simte îndatorat să-i înveșnicească ca pe niște icoane pe care le consideră necesare pentru generațiile ce vor veni după noi.

Anii de muncă la Ministerul Culturii (a deținut funcțiile de șef al Direcției Artelor, apoi viceministru al culturii în anii 1957-1967) s-au desfășurat pe linia primilor ctitori ai unei culturi ce își revenea după experimentările din anii stalinismului. Leonid Cemortan niciodată și nici într-o împrejurare nu se va dezice de colegii săi de generație, nici de faptele lor, pe care le-o cunoscut nemijlocit. Petre Darienco, Artiom Lazarev, Vsevolod Anghel, Anatol Corobceanu, Valeriu Cupcea, Eugeniu Ureche, Arcadie Plăcintă și alții au norocul de a fi ocrotiți de căldura amintirilor sale, în care analiza științifică să împletește cu atitudinea inimoasă față de omul despre care își așterne cuvintele pe hârtie.

Leonid Cemortan a tratat cu sensibilitate problema sistematizării valorilor artei teatrale, încurajând cercetarea științifică în domeniu. Astfel, el este inițiatorul Institutului Studiul Artelor din cadrul Academiei de Științe a Moldovei, pe care l-a condus ca director în decursul mai multor ani. Selectarea colaboratorilor, desfășurată sub îndrumarea sa, a rezultat prin venirea la Academie a unui cerc de valoroși specialiști care se vor consacra științei – Ana-Maria Plămădeală și Victor Andon (cinematografie), Vladimir Axionov și Ion Păcuraru (muzicologie), Gheorghe Cincilei (teatrologie), Constantin Spânu și Tudor Stavilă (istoria artelor plastice) și alții. Exigența unui conducător științific principial și versat, calitățile unui administrator răbdător și deschis comunicării, munca neobosită la proiectele personale prin răscolirea arhivelor, organizarea conferințelor științifice naționale și internaționale, conlucrarea cu instituțiile de stat de profil și uniunile de creație în scopul implementării rezultatelor științei – lasă în urma sa un volum impresionant de realizări, pe care istoria culturii, căreia i-a consacrat întreagă viață și toată energia de muncă, o atestă în cel mai înalt grad.

Nu pot uita una din numeroasele deplasări la Bălți, pentru a privi încă un spectacol realizat de Anatol Pânzaru. Deși autobuzul pus la dispoziție de Uniunea Teatrală nu era prea mare, încăpusem cu toții – Veniamin Apostol,Ion Șcurea, Titus Jucov, Petre Teodorovici, Ion-Gheorghe Șvitchi, Gheorghe Cincilei, Vitalie Rusu, Valentina Tăzlăuanu. Așezat la fereastră, Leonid Cemortan, cel mai în vârstă și mai înțelept dintre noi, cu o căciulă țurcănească pe cap, se uita la ninsoarea de afară. Sesizându-l de la o parte, îi adresez în cele din urmă o vorbă care-l face să se uite speriat prin părți: semănați cu Sfatul Țării, Leonid Matveevici.

Leonid Cemortan avu o tresărire specifică anilor respectivi din partea unui intelectual comparat cu Pan Halippa, după care începu să semene și mai tare cu Sfatul Țării. Asemănarea venea de la frumusețea ninsorii de afară, de la căciula sa, trăsăturile nobile ale feții, de la toată viața și faptele domniei sale.

Ajuns la o vârstă venerabilă, Leonid Cemortan asistă aproape la toate premierele teatrale. Intrarea sa în sala de spectacole întotdeauna aduce ceva solemn și evlavios, de parcă ar intra preotul în biserică.

De altfel și este un sacerdot al artei teatrale, de o sobrietatea clasică nu numai în ale scrisului, ci și în felul său de a fi. În toate și întotdeauna a operat cu cele mai simple mijloace, prin atitudini liniștite, pline discreție și stăpânire de sine. Participările sale la discuția unor spectacole sau în cazurile mai dificile ale apărării ofensive a unor oameni de cultură atacați pe nedrept

în diferite timpuri, sau ale examinării drumurilor și soartei mișcării artistice din deceniile șase și șapte ale secolului XX, s-au impun prin unde sufletești și strălucire interioară, calități care fac din el un luptător dar și un bunic al culturii. „Curiozitatea intelectuală mereu trează, forța de muncă, simțul noului dar și al umorului, profunzimea filosofică în atitudini na s-au diminuat cu trecerea anilor. De la primul spectacol văzut în satul natal, Leonid Cemortan urmărește cu aceeași pasiune și nepărtinire procesul teatral, reușind să fixeze veridic și vizibil mirajul actului scenic. Și dacă recenziile unora seamănă, cu regret, cu niște palide fotografii amatoricești, cadre înguste sau poze disparate, cronicile domnului Cemortan prind mișcare nevăzută, citesc pauzele dintre cuvinte, rețin gesturile și rescriu pentru cititor atmosfera de magie de pe scândura scenei" – cu aceste cuvinte inspirate este omagiat octogenarul Leonid Cemortan (supranumit cu dragoste „Conu Leonida"), membru corespondent al Academiei de Științe a Moldovei, de către Larisa Turea, ca un elogiu firesc din partea noii generații de critici teatrali.

Totodată, urmărindu-l cum pășește în miez de toamnă pe sub castanii îngălbeniți ai aleilor din Chișinău, uneori ți se pare că Leonid Cemortan este ultimul intelectual onest al timpului și orașului nostru, încercând să ne ofere exemplul calităților rămase într-un secol de care ne îndepărtăm cu o viteză tot mai mare, uitând că-i datorăm poate cele mai importante clipe ale vieții noastre.

LEONID CEMORTAN – PROFESOR UNIVERSITAR

Mariana STARCIUC

Încerc să-mi provoc amintirile și să mi-l imaginez intrând la catedra *Istoria și Teoria Artelor*, unde a activat aproape un deceniu, pe cel care mi-a fost profesor, îndrumător, coleg, părinte și prieten. De fiecare dată mă saluta binevoitor și respectuos – un domn în vârstă, cu un chip blajin, ce emana înțelepciune, responsabilitate și corectitudine. Îi plăcea ceaiul de rooibos (fiindcă nu are cofeină) cu miere și, la ora când știam că termină cursurile cu studenții, îl așteptam cu un ceai călduț, fiind sigură că mă va răsplăti cu o oră – două de discuții, povestiri și amintiri – adevărate lecții de viață, lecții de istorie și teorie teatrală, lecții despre artă și cultură, despre istoria noastră, despre onestitate și modestie. Îl ascultam și mă întrebam oare cum reușește o notorietate, un savant eminent, recunoscut și apreciat de marii maeștri ai artei teatrale, să rămână, la o vârstă înaintată, lucid și profund în gândire, tânăr în suflet, sincer, onest și respectuos cu femeia de serviciu, cu măturătorul din curte, cu studenții sârguincioși și cu cei restanțieri... L-am cunoscut la intersecția dintre milenii, pe când eram studentă la specialitatea *Dramaturgie și Scenaristică* în cadrul Universității de Stat a Artelor.

Savantul și teatrologul Leonid Cemortan, a fost angajat în funcție de profesor universitar în anul 2000 la Catedra istoria și teoria artelor, activitatea căreia era coordonată de Angelina Roșca. A predat studenților Facultății Arta Teatrală cursul *Istoria teatrului românesc*. Cursul respectiv a fost inclus în planurile de studii ale specialităţilor Actorie, Regie, Scenografie, Teatrologie, Dramaturgie și Scenaristică drept disciplină fundamentală și vizează studiul literaturii dramatice românești și a artei spectacolului. În repetate rânduri, la ședințele catedrei profesorul universitar Leonid Cemortan afirma, că *Istoria teatrului românesc* are un rol deosebit la formarea studenţilor care se pregătesc să devină specialiști în domeniul artei teatrale, dezvăluindu-le contribuția și realizările celor mai remarcabile personalităţi în domeniul dramaturgiei şi artei spectacolului, de-a lungul istoriei.

În cadrul lecțiilor, profesorul evoca momente importante şi definitorii în dezvoltarea teatrului naţional, desfăşurarea organică a teatrului nostru din cele mai vechi timpuri până în prezent, vorbea despre rolul şi prezenţa efectivă a teatrului în contemporaneitate.

Primele lecţii le dedica originii artei teatrale româneşti, influenţelor culturii greceşti, romane, slavone asupra teatrului nostru; evoluţiei formelor vechi de artă populară şi altor forme de spectacol popular în epoca feudală.

Un alt ciclu de lecţii care ne-a captivat şi pe care Leonid Cemortan îl povestea cu însufleţire şi dăruire a fost despre apariţia teatrului cult în Ţările Române, despre primele şcoli de teatru şi începutul activităţii teatrale organizare în limba româna; pe planul dramaturgiei – gen în continuă dezvoltare şi diversificare, profesorul urmărea creaţia românească în sec. XIX – începutul sec. XX. Studenților de la specialitatea *Regie*, ilustrul pedagog le cerea informații suplimentare despre fenomenul regiei, de la constituirea ei ca factor artistic autonom pe scenele româneşti. Viitorilor actori le solicita implicare maximă la lecţiile dedicate artei interpretative ilustrată în secolul XIX de mari actori (Costache Caragiale, Matei Millo, Mihail Pascaly) cu rol însemnat în modernizarea artei scenice naţionale, iar nouă, celor de la specialitatea *Dramaturgie* ne împărtășea cunoștințele sale profunde despre evoluţia dramaturgiei româneşti, tematicile abordate de autori, structura și compoziția pieselor de teatru, actualitatea textelor, abordările scenice realizate în baza textelor dramatice ale autorilor români. Pentru următorul semestru de studii, (disciplina *Istoria teatrului românesc* se studiază două semestre) profesorul a alcătuit un plan tematic care cuprindea un ciclu de lecţii despre evoluţia artei teatrale din Moldova, despre activitatea teatrelor, repertoriul promovat de aceste instituţii şi contribuţia unor personalităţi notorii la dezvoltarea şi promovarea valorilor culturale naţionale. Deosebit de prețioase pentru studenți erau lecțiile în care domnul Leonid Cemortan vorbea despre existența și activitatea, în perioada 1920–1935, Teatrului Național din Chișinău, instituție culturală în care au activat remarcabili actori și regizori români, care au realizat spectacole unice, bazate pe dramaturgia marilor autori naționali cum ar fi I.L. Caragiale, V. Alecsandri, B.P. Hasdeu, B. Delavrancea, Al. Davila, V. Eftimiu, V.I. Popa etc. Momentele de glorie în activitatea teatrului menționat, personalitățile care au marcat istoria acestui teatru au fost elucidate și evocate în Schița istorică: *Teatrul Național din Chișinău* (1920–1935), scrisă de Leonid Cemortan și apărută mai târziu la Editura Epigraf.

Leonid Cemortan a elaborat programe analitice, planuri tematice pentru disciplina respectivă, acte de valoare, care se mai păstrează și astăzi la catedră, fiind solicitate și consultate de tinerii pedagogi. În paralel cu

disciplina *Istoria teatrului românesc*, profesorul universitar a mai predat și lecții de *Critică teatrală*, fiind coordonator artistic al mai multor generații de studenți – teatrologi. Meseria de Teatrolog o definea în câteva cuvinte: logică, intuiție, experiență și cunoștințe. Cu siguranță că studenții, care l-au cunoscut și i-au studiat scrierile, consideră că ceea ce a făcut în calitate de istoric al teatrului și teatrolog înseamnă mai mult decât intuiție și cunoștințe, înseamnă artă, talent, rafinament artistic. De multe ori îl ascultam impresionată cum vorbea despre misiunea criticului în sfera teatrală. Criticul de teatru, afirma domnul Cemortan, nu militează pentru un anume teatru, critica e un serviciu public, în favoarea spectatorului. Criticul descrie și analizează diverse formule regizorale, clasice sau contemporane, diverse genuri teatrale – teatrul de text, teatrul de autor, teatrul social. Criticul trebuie să fie mânat de curiozitate și echidistanță ideologică, criticul nu impune părerea sa, nu dă verdicte, dacă spectacolul nu i se pare unul bun, nu va încerca să convingă că acesta nu este pe măsura așteptărilor sale, fiindcă publicul nu este unul omogen, ci este divers, spectacolele care nu plac criticului, pot impresiona publicul. Îmi amintesc că, la o lecție a cerut să evaluăm activitatea teatrelor din țară și producțiile acestora. Am declarat, fără ezitare că un teatru (nu dau numele) mi se pare cel mai bun și mai apropiat de sensibilitatea umană și în momentul când profesorul mi-a cerut să-mi argumentez poziția, i-am răspuns că am prieteni acolo, îmi place cum lucrează, sunt foarte binevoitori, pot intra la spectacole în baza carnetului de student. Atunci, dumnealui mi-a zâmbit și a sugerat că trebuie să analizăm creativitatea, talentul, ideile expuse, problematica tratată în spectacol, fiindcă un critic, un om de artă nu are favoriți, nu este de partea prietenilor, ci este obiectiv, prietenul criticului este spectatorul.

În acele timpuri, când nu exista internetul ca sursă de informare, iar literatura de specialitate în biblioteci era insuficientă, drept materiale metodologice ne serveau cercetările valoroase expuse în cărţile domniei sale, cercetări bazate pe referinţe istorice, memorii, experimente şi mai ales pe analiza directă în calitate de spectator, observator; monografiile eruditului teatrolog care dezvăluie nota dominantă a aptitudinilor actorului și numeroasele articole publicate, comunicările la conferinţele de specialitate, care au contribuit la cunoaşterea şi propagarea artei teatrale autohtone.

Eram angajată la catedră, când, într-o zi, la un ceai de rooibos cu miere mi-a zis că vrea să renunțe la cursuri, în primul rând din cauza vârstei, dar

și pentru că vederea îi slăbise, se deplasa cu dificultate și nu mai reușea să urmărească fiecare student, să redacteze și să recenzeze cu meticulozitate și responsabilitate lucrările de curs și tezele de licență ale căror coordonator științific era. Îmi explica, de parcă își cerea scuze, că nu l-au obosit studenții, dimpotrivă, studenții îl motivează să lucreze, îl inspiră și comunicarea cu aceștia îl întineresc. Din geanta sa mare și grea, pe care o purta mereu, a scos un volum de *Istorie a teatrului românesc* și mi-a zis că e bine să activeze profesorii tineri la Academia de arte, care să încerce alte forme de învățământ, să vină cu un suflu nou, să revigoreze învățământul teatral. Întotdeauna l-am considerat un om tânăr, un om căruia poți să-i încredințezi taine, poți să-i ceri sfaturi, un om care nu judecă și nu poate vorbi cu răutate despre cineva. Am moștenit de la prietenul meu, toate volumele de *Istorie a teatrului românesc* editate de Academia Română și cursul de *Istorie a teatrului românesc*, pe care îl predau până-n prezent. Încerc să fiu un profesor bun, așa cum m-a învățat maestrul, un prieten pentru studenți, să nu fac distincția profesor/student, fiindcă, de multe ori, profesorii devin studenţi, învață unii de la alții...

A renunțat la cursuri, însă era prezent în calitate de Preşedinte al Comisiei de evaluare a examenelor de licență. A fost un examinator obiectiv și corect, iar examenele de multe ori le transforma în lecții. După ce le anunța calificativele absolvenților, le explica că din momentul ce au ales să se facă artiști trebuie să fie activi, să fie la curent cu cele mai noi tendințe, să fie foarte bine documentați, fiindcă arta este într-o continuă dinamică. Actorii, teatrologii, afirma savantul, trebuie să vadă nu doar spectacole de teatru, ci și spectacole de operă, filme, să citească multă literatură, literatură dramatică, teorie teatrală, iar perseverența, tenacitatea, seriozitatea profesională sunt de multe ori mai importante decât talentul.

Leonid Cemortan, a fost un domn de onoare, cronicar, critic erudit, istoric al teatrului din Basarabia, o personalitate marcantă, surprinzătoare ce a consolidat fenomenul teatrologiei autohtone. Creaţia maestrului reprezintă cercetarea aprofundată şi conştiincioasă a trecutului care s-a împletit permanent cu efortul de înţelegere a prezentului şi cu observarea îngrijorătoare a viitorului.

Maestru al cuvântului, Domnia Sa a reunit într-o creaţie exegetică unitară intuiţia, logica, factura structuralistă ce reprezintă însuşirile fundamentale ale criticii teatrale.

Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice a avut marea onoare de a-l avea didact în calitate de coordonator al cursurilor de Teatrologi, Preşedinte obiectiv al comisiei examenelor de licenţă, profesor inspirat al disciplinei *Istoria teatrului românesc*.

Azi, când reconstitui momentele în care am avut ocazia să comunic și să-l descopăr pe marele om de teatru Leonid Cemortan, un titan care a avut o exigență și o capacitate de muncă de nedescris, un om magnific, generos și conștiincios, sunt pătrunsă de nostalgie și tristețe incomensurabilă și zâmbesc plină de recunoștință în fața timpului și circumstanțelor, pentru că am avut norocul să-l cunosc și să învăț enorm de multe lucruri de la el.

Partea VI

BIBLIOGRAFIA

Studii monografice

1. CEMORTAN, Leonid. ***Actorul Eugeniu Ureche*** / Leonid Cemortan. – Chişinău: Epigraf SRL, 2005. – 160 p. – ISBN 9975-924-58-1.

2. CEMORTAN, Leonid. ***Prietenul nostru – teatrul***: Pagini din istoria Teatrului academic moldovenesc de Stat "A.S. Puşkin" / Leonid Cemortan. – Chişinău: Literatura artistică, 1983. – 246 p.

Recenzii

3. *Castraşan, T. Teatrul academic de retrospectivă monografică* // Moldova socialistă. – 1984. – 10 iun.

4. *Cincilei, Gheorghe. Riguros studiu monographic* / Gheorghe Cincilei // Lit. şi arta. – 1984. – 27 dec. – P. 6.

5. *Cimpoi, Mihai.Teatrul academic de retrospectivă monografică* // Moldova socialistă. – 1984. – 10 iun.

6. *Purice, Lucia* [**?**] // Nistru. – 1984. – Nr 7. – P. 149-153.

7. CEMORTAN, Leonid. ***Teatrul Naţional din Chişinău (1920-1935)***: schiţă istorică / Leonid Cemortan. – Chişinău : Epigraf, 2000. – 301 p. – ISBN 9975-903-19-3.

Recenzii

8. *Bendas, Mihai. O istorie de teatru – într-un volum de carte* / Mihai Bendas // Patria tânără. – 2000. – 19 dec. – P. 8 ; Молодежь Молдавии. – 2000. – 19 дек. – P. 8.

9. ***Nechit, Irina***. Aplauze la adunarea nobilimii : [despre prezentarea cărţii „Teatrul Naţional din Chişinău (1920-1935)", semnată de Leonid Cemortan] / Irina Nechit // Luceafărul. – 2001. – 7 mart. – P. 12.

10. *Proca, Pavel ; Rusnac, Eugen [ ]* // Arta 2001: Arte plastice. Arhitectură. Muzică. Teatru. Cinema. – Ch., 2001. – P. 153-154.

11. CEMORTAN, Leonid. ***Vă poftim la teatru*** : (50 de scenete pentru grădiniţa de copii şi şcoala primară) / Leonid Cemortan, Valentina Leşan. – Chişinău: [sn], 1994. – 58 p.

12. CEMORTAN, Leonid. ***Valeriu Cupcea : actor şi regizor***/ Leonid Cemortan ; Academia de Ştiinţe a Moldovei, Institutul Patrimoniului Cultural. – Chişinău, 2008. – 242 p. – ISBN 978-9975-9519-8-2.

Recenzie

13. ***Bogdănaş, Silvia.*** A apărut monografia „Eugeniu Ureche” : in memoria marelui dispărut // Timpul. — 2005. — 11 oct. — P. 4.

14. ЧЕМОРТАН, Леонид. ***Аркадие Плацында*** / Леонид Чемортан. – Кишинев : Timpul, 1986. – 35 P.

15. ЧЕМОРТАН, Леонид. ***Руководство Коммунистической партии идейным воспианием творческой интеллигенции*** / Леонид Чемортан. – Кишинев: Партиздат, 1966. – 17 P. – (Академия общественных наук при ЦК КПСР. Кафедра истории КПСС).

16. ЧЕМОРТАН, Леонид. ***Становление молдавского советского театра : Страницы истории*** / ответств. ред.: Ю. Барбой; АН МССР, Институт этнографии и искусствоведения. – Кишинев: Штиинца. – 1986. – 166 P.

Teza de doctor

17. CEMORTAN, Leonid. ***Teatrul şi dramaturgia naţională din Republica Moldova în perioada deceniilor 1920-1970***: (Probleme privind valorificarea şi dezvoltarea tradiţiilor artistice naţionale); referat de doctor habilitat în studiul artei /17.00.01 / Leonid Cemortan; Academia de Ştiinţe a Republicii Moldova. – Chişinău: [S.n], 1993. –54 p.

18. ЧЕМОРТАН, Леонид. ***Руководство Коммунистической партии идейным воспитанием творческой интеллигенции :*** Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук. – Кишинев: Партиздат, 1966. – 17 P.

Alcătuitor

19. ***Arcadie Plaţânda (Plăcintă)***: Artist al Poporului din RSS Moldovenească: [studiu monografic] / alcătuitor: Gheorghe Cincilei; autorul textului: Leonid Cemortan. – Chişinău: Timpul, 1986. – 36 p.

20. MÎNDÎCANU, Virgil. ***Îndrumări metodice pentru redactorii ESM*** / Virgil Mîndîcanu, Andrei Timuş, Leonid Cemortan. – Chişinău: [s.n.], 1968. – 155 p. – (Proect).

21. **Probleme actuale ale artei naţionale** / Academia de Ştiinţe a Moldovei. Institutul de Istorie şi Teorie a Artei; Alcătuitori: V. Andon, V. Axionov, L. Cemortan, … . – Chişinău: Ştiinţa, 1993. – 140 p. – ISBN 5-376-01748-6.

22. ***Providenţa artistului Eugeniu Ureche***: actor, regizor, artist liric şi plastic [07.03.1917 - 27.01.2005] / Ed. îngrij. de Ion-Gheorghe Şvitchi; text : Eugene Ureche, Leonid Cemortan, Gheorghe Cincilei, … – Chişinău: Cartea Moldovei, 2006. – 168 p. – ISBN 978-9975-60-010-1.

23. ***Un Destin în vîltoare: Anatol Corobceanu în amintirile celor ce i-au stat în preajmă*** / Alcătuitori : Leonid Cemortan, Gheorghe Cincilei. – Chişinău : FEP „Tipografia Centrală", 1996. – 110 p. – ISBN 9975-923-13-5.

Articole în ediţii enciclopedice

24. CEMORTAN, Leonid. ***Corobceanu Anatol***: [notă biografică] / Leonid Cemortan // Chişinău: Enciclopedie / Editor Iurie Colesnic. – Chişinău, 1997. – P. 167. – ISBN 9975-906-16-8.

25. CEMORTAN, Leonid. ***Decade ale literaturii şi artei***/ Leonid Cemortan, M. Papuc // Literatura şi arta Moldovei. Enciclopedie în 2 volume. Vol. 1: Abecedar-Marinist / Red.-şef A.Timuş. – Chişinău, 1986.– P. 178-179.

26. CEMORTAN, Leonid. ***Revoluţie culturală*** / Leonid Cemortan // Literatura şi arta Moldovei. Enciclopedie în 2 volume. Vol. 2: Marină-Iaţimirschi / Red.-şef A.Timuş. – Chişinău, 1986. – P. 183-184.

27. CEMORTAN, Leonid. ***Teatrologia*** / Leonid Cemortan // Enciclopedia Sovietică Moldovenească: Vol. 8: RSS Moldovenească / red.-şef I. Varticean. – Chişinău, 1981. – P. 342.

28. CEMORTAN, Leonid. ***Teatrologie***/ Leonid Cemortan // Literatura şi arta Moldovei. Enciclopedie în 2 volume. Vol. 2: Marină-Iaţimirschi / Red.-şef A.Timuş. – Chişinău, 1986. – P. 281-283.

29. CEMORTAN, Leonid. ***Teatrul*** / Leonid Cemortan // Enciclopedia Sovietică Moldovenească: Vol. 8: RSS Moldovenească/ red.-şef I. Varticean. – Chişinău, 1981. – P. 454-460.

30. CEMORTAN, Leonid. ***Teatrul moldovenesc*** / Leonid Cemortan // Literatura şi arta Moldovei. Enciclopedie în 2 volume. Vol. 2: Marină-Iaţimirschi / Red.-şef A.Timuş. – Chişinău, 1986. – P. 292-297.

31. CEMORTAN, Leonid. ***Teatrul moldovenesc academic muzical-dramatic de Stat „A.S. Puşkin" din Chişinău*** / Leonid Cemortan // Literatura şi arta Moldovei. Enciclopedie în 2 volume. Vol. 2: Marină-Iaţimirschi/ Red.-şef A.Timuş. – Chişinău, 1986. – P. 297-299.

32. CEMORTAN, Leonid. ***Teatrul Naţional din Chişinău***: [notă istorică] / Leonid Cemortan // Chişinău: Enciclopedie / Editor Iurie Colesnic. – Chişinău, 1997. – P. 508-509. – ISBN 9975-906-16-8.

33. CEMORTAN, Leonid. ***Tema Marelui Război pentru apărarea Patriei în literatura şi arta Moldovei***/ Leonid Cemortan, Mihai Cimpoi, Sergiu Pânzaru, Eugeniu Junghietu, Victor Andon, Dumitru Olărescu // Literatura şi arta Moldovei. Enciclopedie în 2 volume. Vol. 2: Marină-Iaţimirschi / Red.-şef A. Timuş. – Chişinău, 1986. – P. 306-312.

34. ЧЕМОРТАН, Леонид. ***Дариенко Домника***: [биографическая заметка] / Леднид Чемортан // Советская Молдавия: Краткая энциклопедия. – Кишинев, 1982. – P. 181.

35. ЧЕМОРТАН, Леонид. ***Казимирова, Екатерина Григорьевна***: [биографическая заметка] / Леднид Чемортан // Советская Молдавия: Краткая энциклопедия. – Кишинев, 1982. – С. 230.

36. ЧЕМОРТАН, Леонид. ***Театр***: [историческая справка] / Леонид Чемортан // Советская Молдавия: Краткая энциклопедия. – Кишинев, 1982. – P. 612-613.

37. ЧЕМОРТАН, Леонид. ***Театр***: [историческая справка] / Леонид Чемортан // Молдавская ССР: Краткая энциклопедия. – Кишинев, 1979. – P. 446-454.

38. ЧЕМОРТАН, Леонид. ***Театроведение*** / Леонид Чемортан // Молдавская Советская Социалистическая Республика: энциклопедия. – Chişinău, 1979. – P. 336-337; Советская Молдавия: краткая энциклопедия. – Chişinău, 1982. – P. 613.

39. ЧЕМОРТАН, Леонид. ***Шкуря Сандри Ион***: [биографическая заметка] / Леонид Чемортан // Советская Молдавия: краткая энциклопедия. – Chişinău, 1982. – P. 691-692.

Articole din culegeri

40. CEMORTAN, Leonid. ***A.N. Ostrovckii: 150 de ani de la naştere*** / Leonid Cemortan // Calendar 1973. – Chişinău, 1972. – P. 58.

41. CEMORTAN, Leonid**.** ***Actorul Eugeniu Ureche***: [profil de creaţie]/ Leonid Cemortan // Arta 2005: Arte audiovizuale. Teatru. Cinema. Muzică. – Chişinău, 2005. – P. 126. – ISBN 978-9975-9535-2-8.

42. CEMORTAN, Leonid. ***Animator al spiritualităţii şi promotor al culturii naţionale***: [despre Anatol Corobceanu, om de cultură şi activist politic] / Leonid Cemortan // Un Destin în vîltoare: Anatol Corobceanu în amintirile celor ce i-au stat în preajmă. – Chişinău, 1996. – P. 6-13. – ISBN 9975-923-13-5.

43. CEMORTAN, Leonid. ***Arcadie Plăcintă***: [profil de creaţie] / Leonid Cemortan // Arta 2005: Arte audiovizuale. Teatru.Cinema. Muzică. – Chişinău, 2005. – P. 93-104. – ISBN 978-9975-9535-2-8.

44. CEMORTAN, Leonid. ***Artiom Marcovici Lazarev, promotor al culturii naţionale, văzut în contextul timpului*** / Leonid Cemortan // Arta 2008: Arte audiovizuale. – Chişinău, 2008. – P. 152-174. – ISBN 978-9975-9775-6-2.

45. CEMORTAN, Leonid. ***Aurel Ion Maican şi teatrul românesc din Basarabia interbelică*** / Leonid Cemortan // Arta 1999-2000: Arte plastice. Arhitectură. Muzică. Teatru. Cinema. – Chişinău, 2000. – P. 36-44.

46. CEMORTAN, Leonid. ***Chipul lui Ştefan cel Mare pe scena teatrală*** / Leonid Cemortan // Ştefan cel Mare – personalitate marcantă în istoria Europei (500 de ani de la trecerea în eternitate) : Referate şi comunicări: [Conferinţa şt. Internaţională (Chişinău, 22-23 iunie 2004)]. – Chişinău, 2005. – P. 154-157. – ISBN 9975-912-40-0.

47. CEMORTAN, Leonid. ***Constantin Constantinov*** / Leonid Cemortan // Arta 2006: Arte audiovizuale: Teatru. Cinema. Muzică. – Chişinău, 2006. – P. 167-174.

48. CEMORTAN, Leonid. ***Cultura naţională şi globalizarea*** / Leonid Cemortan // Arta 2003: Arte plastice. Arhitectură. Muzică. Teatru. Cinema. – Chişinău 2003. – P.102-107. – ISBN 9975-924-14-X.

49. CEMORTAN, Leonid. ***[cuvânt de deschidere]*** / Leonid Cemortan // Festivalul Naţional de Teatru „Nenea Iancu”, 19-25 decembrie 2002, Chişinău: Rezumatele conferinţelor şi dezbaterilor / Uniunea Teatrală din Moldova. Uniunea Scriitorilor din Moldova. – Chişinău, 2002. – P. 7-21.

50. CEMORTAN, Leonid. ***[Despre Petru Cărare]*** / Leonid Cemortan // Pălăria gândurilor mele / Petru Cărare. – Chişinău, 2000. – P. 350-351. – ISBN 9975-9525-2-6.

51. CEMORTAN, Leonid. ***Elemente romanice în cultura tradiţională românească*** / Leonid Cemortan // Probleme actuale ale istoriei, economiei

şi culturii moldovenilor de la Est de Prut: Seminarul cu statut permanent. Caietul 2: Materialele sesiunii "Romanizarea la Est de Carpaţi" / Academia de Ştiinţe a Moldovei. – Chişinău, 1996. – P. 48-55.

52. CEMORTAN, Leonid. ***Ion Druţă şi teatrul moldovenesc***. / Leonid Cemortan // Fenomenul artistic Ion Druţă / Academia de Ştiinţe a Moldovei ; Concepţie, întocmire, coord., red. şt., coaut. şi resp. ed.: M. Dolgan. – Chişinău, 2008, p. 356-373. – ISBN 978-9975-67-572-7 ; ISBN 978-9975-78-645-4 (Vol. 4).

53. CEMORTAN, Leonid. ***L'héritaje thraco-dace dans le théâtre folklorique roumain*** / Leonid Cemortan // Etudes sur l'art de la Moldavie: Beaux arts, architecture, musique, theatre, cinema / Académie des Sciences de Moldavie, Institut d'Histoire de l'Art. – Chişinău, 1996. – P. 31-38. – ISBN 9975-9509-2-2.

54. CEMORTAN, Leonid. ***La o retrospectivă a stagiunii***: [despre starea teatrelor în Moldova] / Leonid Cemortan // Consemnări pe cortină / Uniunea oamenilor de teatru din RSSM; alcătuitori: L. Vidraşcu, A. Fedico. – Chişinău, 1989. – P. 10-26.

55. CEMORTAN, Leonid. ***Maria Bieşu la început de cale*** / Leonid Cemortan // Arta 2005: Arte audiovizuale. Teatru. Cinema. Muzică. – Chişinău, 2005. – P. 116-118.

56. CEMORTAN, Leonid. ***Maria Cosmacevschi la Teatrul Naţional din Chişinău***: [actriţă: profil de creaţie] / Leonid Cemortan // Arta 2004: Arte plastice. Arhitectură. Muzică. Teatru. Cinema / Academia de Ştiinţe a Moldovei, Institutul Studiul Artelor. – Chişinău, 2004. – P. 81-93.

57. CEMORTAN, Leonid. ***Mihail Grecu – artist şi cetăţean*** / Leonid Cemortan // Arta 2007. Arte vizuale. – Chişinău, 2007. – P. 113-117. – ISBN 978-9975-9775-6-2.

58. CEMORTAN, Leonid. ***O figură notorie a vieţii noastre culturale: A. M. Lazarev (1914-1999) văzut în contextul timpul*** / Leonid Cemortan // Arta 2008. Seria Arte audio-vizuale – Chişinău, 2008. –P. 152-174. – ISBN 978-9975-9775-1-7.

59. CEMORTAN, Leonid**.** ***Omagiu artistului***: [Mihai Curagău] / Leonid Cemortan // Argint viu pe scândura scenei / Ediţie îngrijită de Ion Diviza. – Chişinău, 2003. – P. 41-44. – ISBN 9975-913-20-2.

60. CEMORTAN, Leonid. ***„Păsările tinereţii noastre" în montarea lui Valeriu Cupcea***/ Leonid Cemortan // Arta 2007: Arte audio-vizuale.– Chişinău, 2007. – P. 205-210.

61. CEMORTAN, Leonid. ***Precum cerul şi pământul***: [drama „Horia" de Ion Druţă pe scena teatrului „Luceafărul"] / Leonid Cemortan // Consemnări pe cortină / Uniunea oamenilor de teatru din RSSM; alcătuitori: L. Vidraşcu, A. Fedico. – Chişinău, 1989. – P. 92-103.

62. CEMORTAN, Leonid. ***Problemele globalizării şi cultura naţională*** / Leonid Cemortan // Arta 2009: Seria: Arte audio-vizuale. – Chişinău, 2009. – P. 107-115.

63. CEMORTAN, Leonid. ***Promotor al culturii şi artei naţionale***: [70 de ani de la naşterea lui Anatol Corobceanu (1922-1976)] / Leonid Cemortan // Arta 1992: Studii, cercetări şi documente. – Chişinău, 1992. – P. 125-128.

64. CEMORTAN, Leonid. ***Realizări, probleme, perspective...*** / Leonid Cemortan // Arta 1996: Teatru. Muzică. Cinematografie. Artă plastic. Arhitectură / Academia de Ştiinţe a Moldovei. Institutul de Istoria şi Teoria Artei. – Chişinău, 1996. – P. 3-7.

65. CEMORTAN, Leonid. ***Reminescenţe traco-dacice în teatrul popular românesc***/ Leonid Cemortan // Probleme actuale ale istoriei economiei şi culturii moldovenilor de la est de Carpaţi: Seminar cu statut permanent. Caietul I**:** Materialele sesiunii „Originea şi dezvoltarea tracilor la est de Carpaţi", (21 martie 1996) / Comitet de coordonare: H. Corbu (coord. princ.), D. Dragnev, I. Niculiţă. – Chişinău, 1996. – P. 82-94.

66. CEMORTAN, Leonid. ***Scena şi viaţa. Realizări şi perspective***/ Leonid Cemortan // Afirmând spiritul partinităţii / H. Corbu [et al.]; alcătuitor: A. Vidraşcu. – Chişinău, 1985. – P. 124-160.

67. CEMORTAN, Leonid. ***Sergiu Cherdivarenco (1953-2006): in memoriam*** / Leonid Cemortan // Arta 2006: Arte audiovizuale. – Chişinău, 2006. – P. 179.

68. CEMORTAN, Leonid. ***Spectacolul lui Valerii Cupcea „Păsările tinereţii noastre"*** / Leonid Cemortan // Arta 2007. Arte audiovizuale. – Chişinău, 2007. – P. 205-210.

69. CEMORTAN, Leonid. ***Teatrul moldovenesc în contextul vieţii teatrale internaţionale*** / Leonid Cemortan // Arta 1998 / colegiu de redacţie:

Tudor Stăvilă, V. Axionov, L. Cemortan et al. – Chişinău, 1999. – P. 139-147. – ISBN 9975-9574-2-0.

70. CEMORTAN, Leonid. ***Teatrul Naţional din Iaşi şi Basarabia***/ Leonid Cemortan // Probleme actuale ale artei naţionale/ Academia de Ştiinţe a Moldovei. Institutul de Istorie şi Teorie a Artei. – Chişinău, 1993. – P. 5-13. – ISBN 5-376-01748-6.

71. CEMORTAN, L. ***Teatrul Naţional "Vasile Alecsandri" din Iaşi şi Basarabia*** / Leonid Cemortan // Probleme actuale ale artei naţionale / Academia de Ştiinţe a Moldovei. Institutul de Istorie şi Teorie a Artei. – Chişinău, 1993. – P. 3-8. – ISBN 5-376-01748-6.

72. CEMORTAN, Leonid. ***Teatrul românesc din Basarabia în anii 1918-1921*** / Leonid Cemortan // Arta 1997: Arte plastice. Arhitectură. Muzică. Teatru. Cinema. – Chişinău, 1997. – P. 7-21. – ISBN 9975-923-57-7.

73. CEMORTAN, Leonid. ***Teatrul şi dramaturgia naţională din Republica Moldova în perioada anilor 1920-1970***: (Probleme privind valorificarea şi dezvoltarea tradiţiilor artistice naţionale) / Leonid Cemortan // Arta 1994. / Academia de Ştiinţe a Republicii Moldova, Institutul de Istoria şi Teoria Artei. – Chişinău, 1994. – P. 18-52.

74. CEMORTAN, Leonid. ***Un destin în vâltoare – Constantin Stere*** / Leonid Cemortan // Constantin Stere – 140 de ani de la naştere. – Chişinău, 2005. – P. 76-94.

75. CEMORTAN, Leonid**.** ***Un moment de referinţă în istoria Teatrului Naţional din Basarabia***/ Leonid Cemortan // Arta 2005: Arte audio-vizuale. Teatru. Cinema. Muzică / Academia de Ştiinţe a Moldovei, Institutul Studiul Artelor. – Chişinău, 1995. – P. 27-44.

76. CEMORTAN, Leonid. ***Un spectacol memorabil 1952***: [Tearul Moldovenesc din Chişinău joacă piesa "Scrisoare pierdută" de I.L. Caragiale] / Leonid Cemortan // Arta 2002: Arte plastice. Arhitectură. Muzică. Teatru. Cinema / Academia de Ştiinţe a Moldovei, Institutul Studiul Artelor. – Chişinău, 2002. – P. 69-70.

77. CEMORTAN, Leonid. ***Unele aspecte privind orientarea cercetărilor în domeniul artelor naţionale***/ Leonid Cemortan // Arta 1992: Studii, cercetări, documente. – Chişinău, 1992. – P. 3-13.

78. CEMORTAN, Leonid. ***Unele probleme privind istoria teatrului moldovenesc***/ Leonid Cemortan// Археология, этнография и

искусствоведение Молдовы: итоги и перспективы : Материалы республиканской конференции от 8-9 августа 1989 г., Кишинёв. – Кишинев, 1990. – P. 177-186.

79. CEMORTAN, Leonid. ***„Zbor frânt”***: [al actorului Valeriu Cupcea] / Leonid Cemortan // Consemnări pe cortină / Uniunea oamenilor de teatru din RSSM; alcătuitori: L. Vidraşcu, A. Fedico. – Chişinău, 1989. – P. 219-227.

80. ЧЕМОРТАН, Леонид. ***В начале пути*** / Леонид Чемортан // Украина – Молдавия: театральные связи: Сборник статей и воспоминаний / Составители: Л.М. Чемортан, В.В. Голота, А.С. Киртока, Г.С. Чинчлей. – Киев, 1984. – P. 43-49.

81. ЧЕМОРТАН, Леонид. ***Молдавский театр в годы Великой Отечественной войны (1941-1945)***/ Леонид Чемортан // Театр Советской Молдавии. Страницы истории: Сборник научных трудов / Академия наук Молдавской ССР. Отдел этнографии и искусствоведения. – Кишинев, 1987. – P. 56-57.

82. ЧЕМОРТАН, Леонид. ***Молдавский театр и фольклор***: [некоторые вопросы взаимоотношений театра с народным художетвенным творчеством в процессе становления и развития профессионального драматического искусства] / Леонид Чемортан // Вопросы методологии и методики изучения истории советского театра и кино: Материалы конференции от 20-30 октября 1982 г., Кишинёв. – Кишинев, 1983. – P. 124-135.

83. ЧЕМОРТАН, Леонид. ***Некоторые аспекты современности в молдавской драматургии и на театральной сцене*** / Леонид Чемортан // Социалистический реализм и проблемы развития искусства Молдавии: [Сборник статей] / АН МССР, Отд. этнографии и искусствоведения; Редколлегия: М. Я. Лившиц (отв. ред.), Л.М. Чемортан ...[etal.]. – Кишинёв, 1982. – P. 145-159.

84. ЧЕМОРТАН, Леонид. ***Некоторые вопросы идейного воспитания творческой интеллигенции Молдавии*** / Леонид Чемортан // Вопросы идеологической работы партии [Сборник статей] / Академия общественных наук при ЦК КПСР. Кафедра истории КПСС; [Ред. коллегия: И. И. Грошев (глав. ред.) и др.]. – М.: Мысль, 1966. – P. 165-214.

85. ЧЕМОРТАН, Леонид. ***Театр***: [историческая справка] / Леонид Чемортан, Дмитрий Прилепов // Молдаване. Очерки истории,

этнографии, искусствоведения / редколлегия: Я.Р. Гросул [и др.]. – Кишинев, 1977. – P. 393-408.

Articole din reviste

86. CEMORTAN, Leonid. ***Arta basarabeană şi spiritualitatea românească***: [inclusiv arta teatrală] / Leonid Cemortan // Columna. – 1992. – Nr. 12. – P. 62-66.

87. CEMORTAN, Leonid**. *Aspecte ale interferenţelor culturale în Republica Moldova***: [cu referinţe la arta teatrală] / Leonid Cemortan // Ştiinţa. – 1995. – Nr. 7 (Iulie). – P. 9.

88. CEMORTAN, Leonid. ***Aspecte etico-sociale în viziunea scenică***: [Probleme ale satului în accepţie dramatică] / Leonid Cemortan // Nistru. – 1977. – Nr. 8. – P. 150-155.

89. CEMORTAN, Leonid. "***Azilul de noapte" pe scena teatrului academic "A.S.Puşkin"***: [Spectacolul după piesa cu acelaşi nume a lui A.M.Gorki] / Leonid Cemortan // Nistru. – 1978. – Nr. 6. – P. 150-155.

90. CEMORTAN, Leonid. ***Căutând mereu esenţa lucrurilor***: [despre creaţia regizorală a lui Andrei Băleanu de la Teatru „A. S. Puşkin"] / Leonid Cemortan // Nistru. – 1981. – Nr. 2. – P. 147-153.

91. CEMORTAN, Leonid. ***Comicul în ipostază serioasă***: [Despre spectacolul "Două anecdoate" după "Anecdote provinciale" de A. Vampilov, montat pe scena Teatrului musical-darmatic "V. Alecsandri" din Bălţi] / Leonid Cemortan // Nistru. – 1977. – Nr. 3. – P. 149-152.

92. CEMORTAN, Leonid. ***Cultura şi globalizarea*** / Leonid Cemortan // Sud-Est. – 2003. – Nr. 4. – P. 138-144.

93. CEMORTAN, Leonid. ***Cuvânt şi imagine în teatru*** / Leonid Cemortan // Sud-Est. – 1997. – Nr. 3 (29). – P. 68-80.

94. CEMORTAN, Leonid. "***De ce îndrăgostiţii se uită la stele"***: [Piesa "Fanteziile lui Fareatiev" pe scena teatrului "Luceafărul"] / Leonid Cemortan // Nistru. – 1979. – Nr. 5. – P. 151-156. – ISSN 0132-6570.

95. CEMORTAN, Leonid. ***Die Traditionen der Kulturbeziehungen ywischen der Moldau und Osterreich***/ Leonid Cemortan // American Romanian Academy of Arts and Sciences journal. – 2003. – Nr. 28. – P. 107-111. – ISSN 0896-1018.

96. CEMORTAN, Leonid. ***Din răbojul prieteniei***: [Momente din istoria relaţiilor teatrale-literare moldo-ucrainene] / Leonid Cemortan // Nistru. – 1979. – Nr. 9. – P. 149-155. – ISSN 0132-6570.

97. CEMORTAN, Leonid. ***Drama intelectualilor basarabeni de stânga***: [aspect istoric] / Leonid Cemortan // Sud-Est. – 2000. – Nr. 3. – P. 32-57.

98. CEMORTAN, Leonid. ***Există o cultură română şi una moldovenească?*** / Leonid Cemortan // Sud-Est. – 1991. – Nr. 4. – P. 10-14.

99. CEMORTAN, Leonid. ***Estetica spectacolului: valenţe şi deducţie***: [masă rotundă a criticilor de teatru] / Leonid Cemortan // Lanterna Magică. – 1998. – Nr. 4-6. – P. 6-7.

100. CEMORTAN, Leonid. ***Eugeniu Ureche***: [file din biografia distinsului actor] / Leonid Cemortan // Teatracţie. – 2006. – Nr. 1. – P. 92-97; 2007. – Nr 2. – P. 38-40. – ISSN 1857-0674.

101. CEMORTAN, Leonid. ***Festivalul Naţional de Teatru: Dramaturgia contemporană*** (Chişinău, 2-8 mai 1998) / Leonid Cemortan// Teatru Coliseum: Stagiunea 1997-1998, 2000: ed. 2. – Chişinău, 2000. – P. 82-84.

102. CEMORTAN, Leonid. ***Genericul festivalului***: [de teatru] / Leonid Cemortan // Lanterna Magică. – 1997. – Nr. 5-6. – P. 7.

103. CEMORTAN, Leonid. ***Gânduri de Ziua Biruinţei*** / Leonid Cemortan // Ştiinţa. – 1995. – Nr. 5 (Mai). – P. 6.

104. CEMORTAN, Leonid. ***Impostorul***: [Despre I. Bodiul, fost conducător al republicii] / Leonid Cemortan // Orizontul. – 1989. – Nr. 8.– p. 90-98.

105. CEMORTAN, Leonid. ***Interferenţe culturale sud-est europene şi teatrul Republicii Moldova***: [Comunicare făcută la Congresul VIII al Asociaţiei Internaţionale de studii sud-est europene, Bucureşti, aug. 1999] / Leonid Cemortan // Sud-Est. – 1999. – Nr. 3-4. – P. 46-51; Rev. de Istorie a Moldovei. – 1999. – Nr. 3-4. – P. 72-75.

106. CEMORTAN, Leonid. ***În anii de foc ai războiului***: [activitatea Teatrului Moldovenesc Muzical-Dramatic în perioada anilor 1941–1945] / Leonid Cemortan // Nistru. – 1982. – Nr. 5. – P. 150-156.

107. CEMORTAN, Leonid. ***Întotdeauna pe prima linie***: [Dezvoltarea artei şi literaturii moldoveneşti] / Leonid Cemortan // Comunistul Moldovei.– 1965. – Nr. 2. – P. 27-32.

108. CEMORTAN, Leonid. ***Întrebări deloc retorice în prag de jubileu***: [10 ani cu teatrul "Eugen Ionesco"]/ Leonid Cemortan // Sud-Est. – 2001. – Nr. 1-2. – P. 34-36.

109. CEMORTAN, Leonid. ***Meditaţii în pragul unei noi stagiuni (teatrale)*** / Leonid Cemortan // Nistru. – 1981. – Nr. 8. – P. 143-150.

110. CEMORTAN, Leonid. ***Moldavian Theatre: National–Universal Connection*** // Coliseum Teatru: [serial]: Stagiunea 1998–1999; 1999–2000/ Centrul de Arte Coliseum. – 2000 (Chişinău). – Nr. 3-4. – P. 151-153.

111. CEMORTAN, Leonid. ***Note la un palmares interpretativ***: [reflecţii despre teatrul moldovenesc] / Leonid Cemortan // Nistru. – 1984.– Nr. 4. – P. 151-160.

112. CEMORTAN, Leonid. ***Omagiu artistului***: [Mihai Curagău DE LA Teatrul "Satiricus", Chişinău] / Leonid Cemortan // Masca. – 2002. – Nr. 2. – P. 113-117.

113. CEMORTAN, Leonid. ***Prinţul Hamlet azi***: [tragedia „Hamlet" montată la Teatrul „Luceafărul" de regizorul Mihai Fusu şi la Teatrul Naţional „M. Eminescu" în regia lui Sandu Vasilache] / Leonid Cemortan // Basarabia. – 1998. – Nr. 3-5. – P. 164-178.

114. CEMORTAN, Leonid. ***Problema problemelor – spectatorul***/ Leonid Cemortan // Moldova. – 1986. – Nr. 8. – P. 17-18.

115. CEMORTAN, Leonid. ***Revenind la izvoare***: [Din istoria teatrului moldovenes] / Leonid Cemortan // Columna. – 1992. – Nr. 6-7. – P. 63-75.

116. CEMORTAN, Leonid. ***Să-ţi fie bine, nea Costache!***: [portret de creaţie al actorului Constantin Constantinov] / Leonid Cemortan // Moldova. – 1990. – Nr. 11. – P. 10-12.

117. CEMORTAN, Leonid. ***Scena şi folclorul***: [note privind relaţiile teatrului moldovenesc cu arta populară] / Leonid Cemortan // Nistru. – 1983. – Nr. 4. – P. 150-158.

118. CEMORTAN, Leonid. ***Teatrul moldovenesc: conexiunea naţional-universal***/ Leonid Cemortan // Coliseum Teatru: [serial]: Stagiunea 1998–1999; 1999–2000/ Centrul de Arte Coliseum. – 2000 (Chişinău). – Nr. 3-4. – P. 26-31.

119. CEMORTAN, Leonid. ***Teatrul „Licurici" şi dramaturgia moldovenească*** / Leonid Cemortan // Nistru. – 1980. – Nr. 7. – P. 155-160.– ISSN 0132-6570.

120. CEMORTAN, Leonid. ***Text şi vizualitate în spectacol (I-II)*** / Leonid Cemortan // Basarabia. – 1997. – Nr. 11-12. – P. 183-185; 1998. – Nr. 1-2. – P. 88-102.

121. CEMORTAN, Leonid. ***Tradiţie şi modernitate***: [căile de dezvoltare a artei dramatice naţionale în Republica Moldova] / Leonid Cemortan // Sud-Est. – 1993. – Nr. 2. – P. 84-89.

122. CEMORTAN, Leonid. ***Un destin basarabean***: [amintiri despre Andrei Lupan [1912-1992]/ Leonid Cemortan // Viaţa Basarabiei. – 2004. – Nr. 1. – P.196-213.

123. ЧЕМОРТАН, Леонид. ***Быть всегда на переднем крае***: [Развитие молдавского искусства и литературы] / Леонид Чемортан // Коммунист Молдавии. – 1965. – № 2. – P. 28-33.

124. ЧЕМОРТАН, Леонид. ***Временщик***: [О деятельности бывшего руководителя Молдавии И. Бодюла] / Леонид Чемортан // Горизонт. – 1989. – № 8. – P. 92-99.

125. ЧЕМОРТАН, Леонид**.** ***Мокану против Мокану***: [о герое спектакля „Дойна" Тудор Мокану (В. Купча) по пьесе И. Друцэ] / Леонид Чемортан // Театральная жизнь (Москва). – 1982. – Nr. 16. – P. 13-14.

126. ЧЕМОРТАН, Леонид. ***Первая молдавская советская театральная группа*** / Леонид Чемортан // Известия АН МССР. Серия общественных наук. – 1978. – № 3. – P. 72-78.

Articole din ziare

127. CEMORTAN, Leonid. ***„Abecedarul"***: [despre spectacolul omonim montat pe scena teatrului muzical-dramatic „A. S. Puşkin" după piesa lui D. Matcovschi] / Leonid Cemortan // Moldova Socialistă. – 1984. – 21 mart.

128. CEMORTAN, Leonid. ***Actualitatea pe prim plan***: [despre spectacolul "Şedinţa comitetului de partid" ("Premiul") după piesa lui A. Ghelman] / Leonid Cemortan // Cultura. – 1976. – 3 apr. – P. 14-15. – (Culegere de articole : "Spectacole cu o problematică de actualitate").

129. CEMORTAN, Leonid. ***Adâncurile mitice ale omenescului***: [Note pe marginea a două spectacole după piesele lui I. Druţă: "Casa mare" şi "Cervus divinus" de la teatrele "M. Eminescu" şi "Luceafărul" din Chişinău] / Leonid Cemortan // Lit. şi arta. – 1991. – 28 mart. – P. 6.

130. CEMORTAN, Leonid. ***Adâncurile mitice ale omenescului***: [Note pe marginea premierelor druţiane / Leonid Cemortan // Lit. şi arta. – 1991. – 4 apr. – P.6.

131. CEMORTAN, Leonid. "***Al nouălea cucernic"***: [Spectacolul după piesa cu aceiaşi nume a dramaturgului polonez E. Jurandot la Teatrul "V. Alecsandri" din Bălţi] / Leonid Cemortan // Moldova Socialistă. – 1977. – 5 apr.

132. CEMORTAN, Leonid. ***Aprecieri critice***: [privid creaţia scriitorului Andrei Burac] / Leonid Cemortan // Lit. şi arta. – 1998. – 13 aug. – P. 4.

133. CEMORTAN, Leonid. ***"Apus de soare" la Teatrul "Mihai Eminescu"***: [referitor la premiera spectacolului şi dramei istorice cu acelaşi nume de B. Şt. Delavrancea, regizoare Nicoleta Toia (Bucureşti)] / Leonid Cemortan // Lit. şi arta. – 1997. – 30 ian. – P. 6.

134. CEMORTAN, Leonid. ***Aurel Ion Maican la Teatrul Naţional din Chişinău***: [activitatea regizorului în calitatea de director de scena la primul teatru professional stabil di Basarabia (1927-1935)] / Leonid Cemortan // Lit. şi arta. – 1995. – 5 oct. – P. 6.

135. CEMORTAN, Leonid. ***Care-I Iuda dintre noi ??! ; La noi, la Bălcăuţi***: [versuri] / Leonid Cemortan // Timpul de dimineaţă. – 2005. – 22 mart.

136. CEMORTAN, Leonid. ***Casa Bernardei Alba***: [Piesa dramaturgului spaniel F.G. Lorca pe scena Teatrului "Luceafărul", regia Ion Şcurea] / Leonid Cemortan // Cultura. – 1968. – 16 mart. – P. 7.

137. CEMORTAN, Leonid. ***Căpeteniile părăsesc secta***: [Despre judecată lui Pavel Gheletiuc – conducătorul sectei ilegale a iehoviştilor din Moldova] / Leonid Cemortan // Moldova socialistă. – 1960. – 19 aug.

138. CEMORTAN, Leonid. ***Conştiinţa naţională şi progresul social*** / Leonid Cemortan // Moldova suverană. – 1991. – 17, 20 aug.; Ştiinţa. – 1991. – 30 dec.

139. CEMORTAN, Leonid. ***Contemporaneitatea în dramaturgia şi teatrul moldovenesc***/ Leonid Cemortan // Lit. şi arta. – 1979. – 12 apr. – P. 6.

140. CEMORTAN, Leonid. ***Criza de identitate şi integrarea culturală***/ Leonid Cemortan // Săptămână. – 1999. – 28 mai. – P.6-7; 4,11 iun. – P. 8-9; 18 iun. – P. 12.

141. CEMORTAN, Leonid. ***Degradarea vieţii spirituale – realitate a*** zilei / Leonid Cemortan // Mesagerul. – 1999. – 22 ian. – P. 6.

142. CEMORTAN, Leonid. ***Delimitări necesare***: [Note pe marginea unor articoli despre mareşalul I. Antonescu] / Leonid Cemortan // Moldova suverană. – 1991. – 25, 26 oct.

143. CEMORTAN, Leonid. ***„Dragă consăteanule!”***: [Spectacolul „Dragă consăteanule!”, după piesa lui G. Malarciuc pe scena Teatrului „V. Alecsandri” din Bălţi] / Leonid Cemortan // Lit. şi arta. – 1984. – 2 feb. – P. 6.

144. CEMORTAN, Leonid. ***Educaţia estetică: Cum s-o înfăptuim?***: [În cadrul discuţiei la „Masa rotundă” despre educaţia estetică a elevilor în şcoală au luat cuvânt: N. Stratulat, I. Tăbârţă, V. Semeniuc, L. Cemortan, V. Malcoci, I. Dorogan] // Învăţământul public. – 1981. – 17 iun.

145. CEMORTAN, Leonid. ***“Fântâna Anghelinei”***: [Noul spectacol după piesa cu acelaş nume de A. Burac, prezentat pe scena teatrului dramatic rus din Chişinău] / Leonid Cemortan // Moldova Socialistă. – 1986. – 6 iun.

146. CEMORTAN, Leonid. ***Har şi dăruire***: [80 de ani de la naşterea artistului Eugeniu Ureche] / Leonid Cemortan // Viaţa satului. – 1997. – 14 mart. – P. 33

147. CEMORTAN, Leonid. ***Hârjăuca***: [Mănăstiri basarabene] / Leonid Cemortan // Ţara. – 2000. – 1 dec. – P. 3.

148. CEMORTAN, Leonid. ***Institutul de Istorie a Artei şi problemele lui*** / Leonid Cemortan // Curierul de seară. – 1995. – 1 iun. – P. 5.

149. CEMORTAN, Leonid. ***“Iarmarocul din Sorocineţ”***: [Spectacolul Teatrului dramatic “M.P. Kropivniţchi” din Kirovograd după povestirea lui N.Gogol pe scena Teatrului rus dramatic “A.P.Cehov”] / Leonid Cemortan // Cultura. – 1972. – 19 aug. – P. 10.

150. CEMORTAN, Leonid. ***În chinuri s-a născut o lume nouă***: [premieră la teatrul „V. Alecsandri” din Bălţi] / Leonid Cemortan // Moldova Socialistă. – 1984. – 26 dec.

151. CEMORTAN, Leonid. ***În strânsă legătură cu viaţa***: [Teatrul moldovenesc academic musical-dramatic de Stat “A.S.Puşkin” la 50 de ani] / Leonid Cemortan // Moldova Socialistă. – 1983. – 2 noiemb.

152. CEMORTAN, Leonid. ***În viziune scenică, lumea creştină de la începuturi***: [piesa lui I. Druţă “Căderea Romei” la Teatrul academic de

drama din Saratov] / Leonid Cemortan // Lanterna magica. – 1996. – Iulie-August (Nr 7-8). – P. 6.

153. CEMORTAN, Leonid. ***Între două extreme*** / Leonid Cemortan // Lit. şi arta. – 1977. – 12 dec. – P. 49.

154. CEMORTAN, Leonid. ***Între oameni se împlineşte omul***: [Despre premiera spectacolului "Osânda", montat pe scena Teatrului "V. Alecsandri" din Chişinău] / Leonid Cemortan // Lit. şi arta. – 1986. – 16 ian. – P. 6.

155. CEMORTAN, Leonid. ***Quo tendis, Academia?***: [despre necesitatea restructurării Academiei de Ştiinţe a republici] / Leonid Cemortan // Vocea poporului. – 1990. – 2 oct. – P. 6; Голос народа. – 1990. – 2 окт. – P. 6.

156. CEMORTAN, Leonid. ***La o retrospectivă a stagiunii***: [Despre starea teatrelor în Moldova: Teatrul academic moldovenesc „A.S. Puşkin" din Chişinău şi Teatrul „Luceafărul" din Chişinău] / Leonid Cemortan // Lit. şi arta. – 1987. – 10 dec. – P. 6; Lit. şi arta. – 1988. – 7 ian. – P. 6.

157. CEMORTAN, Leonid. ***Maestru al decorului şi al slovei***: [Ion Puiu] / Leonid Cemortan // Curierul de seară. – 1995. – 21 noiemb.

158. CEMORTAN, Leonid. ***Maturitate***: [Turneul Teatrului moldovenesc de drama "V. Alecsandri" din Bălţi la Chişinău] / Leonid Cemortan // Cultura. – 1971. – 25 sept. – P. 7.

159. CEMORTAN, Leonid. ***Măturitate***: [Turneul Teatrul "V. Alecsandri" din Bălţi la Chişinău] / Leonid Cemortan // Moldova Socialistă. – 1977. – 27 mai.

160. CEMORTAN, Leonid. ***Mesager şi interpret A. Plaţînda, artist al poporului din RSSM la 60 de ani*** / Leonid Cemortan // Cultura. – 1975. – 28 iunie. – P. 11.

161. CEMORTAN, Leonid. ***Neobosit animator al culturii***: [Despre L. Mursa, secretar al Uniuii cineaştilor din Uniunea RSS, la 60 de ani] / Leonid Cemortan // Lit. şi arta. – 1987. – 2 apr. – P. 7.

162. CEMORTAN, Leonid. ***Nevoie de psihologizare***: [Spectacolul "Complotul împărătesei" de A. Tolstoi pe scena Teatrului moldovenesc musical-dramatic "A.S. Puşkin" / Leonid Cemortan // Cultura. – 1970. – 14 mart. – P. 12.

163. CEMORTAN, Leonid. ***Nicolae Iorga şi teatrul*** / Leonid Cemortan // Ştiinţa. – 1992. – 31 mart. – P. 10.

164. CEMORTAN, Leonid. ***Note critice de istoriografie teatrală***: *(I), (II), (III)*/ Leonid Cemortan // Moldova literară. – 1997. – 15 oct.; 29 oct.; 5 noiemb. – (Supl. al ziarului "Moldova suverană").

165. CEMORTAN, Leonid. ***O noapte furtunoasă***: [Piesa lui I.L. Caragiale pe scena Teatrului "Luceafărul" din Chişinău] / Leonid Cemortan // Cultura. – 1969. – 20 dec. – P. 10-11.

166. CEMORTAN, Leonid. ***O realizare scenică izbutită***: [Spectacolul "Hanuma" de A. Ţagareli, pe scena teatrului moldovenesc "A.S. Puşkin" din Chişinău] / Leonid Cemortan // Moldova Socialistă. – 1983. – 6 mart.

167. CEMORTAN, Leonid. ***O revedere cu eroii lui Gogol***: [Despre comedia gogoliană "Revizorul", înscenată de teatrul "A.S. Puşkin" din Chişinău] / Leonid Cemortan // Moldova Socialistă. – 1972. – 22 apr. – P. 14.

168. CEMORTAN, Leonid. ***Omagiu eroilor***: [Spectacolul "Stăpânul citadelei" prezentat de teatrul "Luceafărul"] / Leonid Cemortan // Cultura. – 1975. – 18 oct. – P. 10-11.

169. CEMORTAN, Leonid. ***Omagiu omului***: [Spectacolul "Omul şi globus" de V. Lavrentiev pe scena Teatrului rus "A.P. Cehov" din Chişinău] / Leonid Cemortan // Cultura. – 1970. – 30 mai. – P. 10.

170. CEMORTAN, Leonid. ***Opt decenii de teatru național permanent în Republica Moldova*** / Leonid Cemortan // Moldova Suverană. – 2000. – 17 oct. – P. 3.

171. CEMORTAN, Leonid. ***„Oştenii"***: [despre premiera spectacolului omonim pe scena teatrului „A.S. Puşkin"] / Leonid Cemortan // Lit. şi arta. – 1984. – 20 dec. – P. 6.

172. CEMORTAN, Leonid. ***"Păsările tinereţii noastre" la Teatrul moldovenesc muzical-dramatic "A.S. Puşkin"*** / Leonid Cemortan // Cultura. – 1973. – 4 apr. – P. 10.

173. CEMORTAN, Leonid. ***Pe calea unui avânt continuu***: [Despre ajunsurile şi neajunsurile artei moldoveneşti] / Leonid Cemortan // Moldova socialistă. – 1960. – 20 oct.

174. CEMORTAN, Leonid. ***Perspective teatrale***: [Despre problemele dezvoltării teatrului moldoveneşti] / Leonid Cemortan // Lit. şi arta. – 1992. – 19 mart. – P. 6.

175. CEMORTAN, Leonid. ***Poezia şi proza vieţii***: [piesa „Tata" de D. Matcovschi pe scena Teatrului academic „A.S. Puşkin"] / Leonid Cemortan // Chişinău. Gazeta de seară. – 1979. – 24 apr.

176. CEMORTAN, Leonid. ***Precum cerul şi pământul***: [Despre spectacolul „Horia”, montat la teatrul „Luceafărul”, de regizorul S.I. Şcurea] / Leonid Cemortan // Lit. şi arta. – 1988. – 31 mart. – P.6.

177. CEMORTAN, Leonid. ***Regia: acumulare sau comoditate***: [Despre problemele regiei în teatrele moldoveneşti] / Leonid Cemortan // Lit. şi arta. – 1981. – 12 feb. – P. 6.

178. CEMORTAN, Leonid***. Revenind la albia frumoaselor înfăptuiri***: [Teatrul “Luceafărul” la 20 de ani] / Leonid Cemortan // Lit. şi arta. – 1980. – 19 iun. – P. 6, 7.

179. CEMORTAN, Leonid. “***Revine Marea Săptămână”: vis şi realitate***: [Despre spectacolul Teatrului “Alexe Mateevici” “Revine Marea Săptămână şi ne întoarcem în Carpaţi” de Nicolae Labiş] / Leonid Cemortan // Lit. şi arta. – 1998. – 23 iul . – P. 6

180. CEMORTAN, Leonid. “***Se aud izvoarele”***: [Premiera spectacolului după piesa lui G. Marcov şi E. Şim cu acelaşi nume pe scena Teatrului academic moldovenesc “A.S. Puşkin” din Chişinău] / Leonid Cemortan // Lit. şi arta. – 1986. – 1 mai. – P. 6.

181. CEMORTAN, Leonid. ***…Spre binele teatrului şi al spectatorilor***: [Despre premiera Teatrului “Luceafărul” “Mult iubitul Selimar” de E. Labiş, regizor V. Calinovschi] / Leonid Cemortan // Lit. şi arta. – 1981. – 12 noiemb. – P. 6.

182. CEMORTAN, Leonid. ***Stalin despre Basarabia şi basarabeni***/ Leonid Cemortan // Lit. şi arta. – 2007. – 15 feb. – P. 2

183. CEMORTAN, Leonid. ***Statornică în pasiunea sa***: [Artista Nadejda Pşenicinaia la 60 de ani] / Leonid Cemortan // Lit. şi arta. – 1981. – 26 feb. – P. 7.

184. CEMORTAN, Leonid. ***Teatrul şi exigenţele timpului***: [Probleme dezvoltării artei scenice în republică] / Leonid Cemortan // Lit. şi arta. – 1986. – 3 iul. – P. 6.

185. CEMORTAN, Leonid. ***Tradiţie şi contemporaneitate***: [Turneul Teatrului musical-dramatic “O. Kobîleanschaia” din Cernăuţi la Bălţi] / Leonid Cemortan // Lit. şi arta. – 1980. – 23 oct. – P. 6.

186. CEMORTAN, Leonid. ***Tradiţie şi modernitate la sfârşitul sec. XX*** / Leonid Cemortan // Curierul de seară. – 1997. – 29 mai. – P. 3.

187. CEMORTAN, Leonid. ***Tradiţional şi contemporan***: [Despre spectacole prezentate de Teatrului "T.G. Şevcenko" din Harkiv la Chişinău] / Leonid Cemortan // Moldova Socialistă. – 1986. – 29 iun.

188. CEMORTAN, Leonid. ***Trăsături minunate ale chipului leninist***: [volumul 37 al Operelor lui V.I. Lenin în moldoveneşte] / Leonid Cemortan // Moldova Socialistă. – 1960. – 30 noiemb.

189. CEMORTAN, Leonid. ***„Trenul blindat 14-69"***: [Piesa lui V. Ivanov pe scena teatrului muzical dramatic „A.S. Puşkin" din Chişinău] / Leonid Cemortan // Cultura. – 1972. – 22 ian. – P. 14.

190. CEMORTAN, Leonid. ***Un an teatral în condiţii de criză***: [stagiunea 1998-1999] / Leonid Cemortan // Moldova Suverană. – 1999. – 24 iun.

191. CEMORTAN, Leonid. ***Un destin basarabean***: [A. Lupan] / Leonid Cemortan // Ştiinţa. – 1992. – 30 sept. – P. 7.

192. CEMORTAN, Leonid. ***Un distins intelectual basarabean – profesorul Grigore Cincilei***: [1928-1999] / Leonid Cemortan // Lit. şi arta. – 2001. – 25 oct. – P. 6.

193. CEMORTAN, Leonid. ***Un important stimulent al creaţiei***: [Bilanţ de decada] / Leonid Cemortan // Cultura Moldovei. – 1960. – 7 iul.

194. CEMORTAN, Leonid. ***Un renumit spectacol gorkian***: [Drama lui M. Gorki "Egor Bulîciov şi alţii" pe scena Teatrului „A.S. Puşkin" din Chişinău] / Leonid Cemortan // Cultura. – 1970. – 21 noiemb. – P. 11.

195. CEMORTAN, Leonid. ***Un spectacol antrenat***: [Despre spectacolul "Mătrăguna", după piesa cu acelaşi nume de N. Machiavelli, în prezentarea teatrului „Luceafărul" din Chişinău] / Leonid Cemortan // Cultura. – 1973.– 15 dec. – P. 10.

196. CEMORTAN, Leonid. ***Un spectacol fragmentar*** / Leonid Cemortan // Cultura. – 1975. – 25 ian. – P. 10.

197. CEMORTAN, Leonid. ***Unele probleme de istorie a teatrului moldovenesc*** / Leonid Cemortan // Ştiinţa. – 1989. – 31 oct.

198. CEMORTAN, Leonid. ***Valenţele artei autentice***: [Spectacolul "Pe un picior de plai", după piesa lui I. Podoleanu, montat pe scena Teatrului "Luceafărul"/ Leonid Cemortan // Moldova Socialistă. – 1978. – 31 aug.; Moldova Socialistă. – 1985. – 17 oct.

199. CEMORTAN, Leonid. ***Valenţele etice ale eroicului***: [Spectacolul "Zborul"după romanul "Потусторону" de Victor Kin, montat pe scena Teatrului „A.S. Puşkin" din Chişinău] / Leonid Cemortan // Moldova Socialistă. – 1978. – 13 dec.

200. CEMORTAN, Leonid. ***Viaţa între prozaic şi artă***: [despre filmul documentar moldovenesc] / Leonid Cemortan // Curierul de seară. – 1991. – 26 mart.

201. CEMORTAN, Leonid. ***Vizita lui P. Lucinschi la Academia de Ştiinţe şi la şcoala educativă specială*** / Leonid Cemortan // Curierul de seară. – 1997. – 8 noiemb. – P. 1.

202. CEMORTAN, Leonid. ***„Vulpea şi strugurii"***: [Piesa dramaturgului Brazilian G. Figueiredo, realizată la teatrul "A.P. Cehov"] / Leonid Cemortan // Cultura. – 1972. – 22 apr. – P. 14.

203. ЧЕМОРТАН. Леонид. ***Волнующие страницы***: [О работе по составлению очередного тома многотомного издания „Искусство Советской Молдавии" – „Драматический театр"]/ Леонид Чемортан, Л. Митина // Вечерний Кишинев. – 1981. – 3 сент.

204. ЧЕМОРТАН, Леонид. ***„Древо жизни"***: [Спектакль по одноименной пьесе Д. Матковского на сцене Молдавского академического театра им. А.С. Пушкина] / Леонид Чемортан // Советская Молдавия. – 1981. – 14 март.

205. ЧЕМОРТАН, Леонид. ***И мастерство и вдохновенье***: [Об актере Молдавского академического театра им. А. С. Пушкина В. Чутаке] / Леонид Чемортан // Советская Молдавия. – 1980. – 12 сент.

206. ЧЕМОРТАН, Леонид. ***Искусство жизненной правды*** : [Репертуар Молдавского академического музыкально-драматического театра им. А.С. Пушкина в Узбекистане] / Леонид Чемортан // Ташкентская правда. – 1985. – 23 окт.

207. ЧЕМОРТАН, Леонид. ***Мастер***: [Актеру Евгению Уреке – 70 лет] / Леонид Чемортан // Советская Молдавия. – 1987. – 14 марта.

208. ЧЕМОРТАН, Леонид. ***На сцене – трагедия***: [О постановке труппой театра им. А.П. Чехова трагедии туркменского драматурга М. Карима „В ночь лунного затмения"] / Леонид Чемортан // Советская Молдавия. – 1979. – 18 марта.

209. ЧЕМОРТАН, Леонид. ***Необходимые разграничения*** / Леонид Чемортан // Moldovasuverană: Приложение-дайджест. – 1991. – 13 дек.

210. ЧЕМОРТАН, Леонид. ***Обращение*** [Инициативной группы о создании в Молдове Антифашистского Демократического Союза] / подписали: Леонид Чемортан, Вениамин Апостол, Эмиль Лотяну … // Литератор. – 1997. – №1 (янв.). – Р. 1.

211. ЧЕМОРТАН, Леонид. ***Остроумный репортаж***: [Спектакль ”Посторонний” по новой комедии П. Кэраре, Бельцкого молдавского театра им. В. Александри поставленном в Криулянском районе] / Леонид Чемортан // Советская Молдавия. – 1980. – 12 авг.

212. ЧЕМОРТАН, Леонид. ***Память о Татарбунарах*** / Леонид Чемортан // Сов. Молдавия. – 1984. – 2 июня.

213. ЧЕМОРТАН, Леонид. ***Поэзия и проза жизни***: [пьеса „Отец” Д. Матковского на сцене Молдавского академического Драмаического Театра им. А. С. Пушкина] // Вечерний Кишинев. – 1979. – 24 апр.

214. ЧЕМОРТАН, Леонид. ***Премьера в Бельцах***: [О спектакле ”Невинная” по пьесе болгарского писателя Н. Русева „Золотой портсигар” в Бельцком драматическом театре им. В. Александри] / Леонид Чемортан // Советская Молдавия. – 1978. – 23 май.

215. ЧЕМОРТАН, Леонид. ***Свет душевности***: [Пьеса Д. Матковского „Отец” на сцене Молдавского академического музыкально-драматического театра им. А.С. Пушкина] / Леонид Чемортан // Советская культура. – 1981. – 28 апр.

216. ЧЕМОРТАН, Леонид. ***Спектакль молодых***: [О спектакле ”Вдовий параход” по пьесе З. Налковской „Дом женщины” в постановке Тираспольского русского театра] / Леонид Чемортан // Советская Молдавия. – 1977. – 7 янв.

217. ЧЕМОРТАН, Леонид. ***Творческий, ищущий...*** / Ливиу Дамиан, Леонид Чемортан, Ф. Лозан [et. al] / Сов. Молдавия. – 1982. – 2 июня.

218. ЧЕМОРТАН. Леонид. ***Театр и современность*** / Леонид Чемортан // Сов. Молдавия. – 1979. – 15 апр.

219. ЧЕМОРТАН, Леонид. ***Утверждая величие человека***: [Спектакль Молдавского академического театра им. А.С. Пушкина „Жаворонок” по пьесе французского драматурга Ж. Ануя] / Леонид Чемортан // Советская Молдавия. – 1980. – 9 фев.

Recenzii

220. CEMORTAN, Leonid. ***„Albinuţă" – cartea preşcolarului***: [Rec. la cartea : Vieru, G. Albinuţa: Cartea preşcolarului. – Chişinău: Lit. artistică, 1979] / Leonid Cemortan // Nistru. – 1980. – Nr. 7. – P. 59-60. – ISSN 0132-6570.

221. CEMORTAN, Leonid. ***Un studiu de pionierat***: [Rec. la cartea: Рожковская, Нина. *Театральная жизнь Кишинева XIX-начала XX в.: Из истории русского драматического театра* / АН МССР, Отд. этнографии и искусствоведения; под ред. А. Бабия, О. Фельдмана; худож.: А. Пинчевский. – К.: Штиинца, 1979.] / Leonid Cemortan // Moldova Socialistă. – 1980. – 8 iul.

Interviuri

222. CEMORTAN, Leonid. Leonid Cemortan: ***„Actorii trebuie să meargă la periferii"***: [interviu cu teatrologul L.Cemortan] / consemnare : Silvia Bogdănaş // Lit. şi arta. – 1987. – 5 noiemb. – P.7 ; Flux: ed. de vineri. – 2000. – 13 oct. – P. 7.

223. CEMORTAN, Leonid. Leonid Cemortan: ***„Cea mai bună carte a mea încă urmează a fi scrisă..."***: [interviu cu criticul de teatru L. Cemortan] / a dialogat Irina Nechit // Lit. şi arta. – 2001. – 6 sept. – P. 6.

224. CEMORTAN, Leonid. Leonid Cemortan: ***„Istoria culturii basarabene şi transnistriene rămâne, deocamdată, un element prea puţin valorificat în contextul culturii româneşti"...***: [interviu cu directorul Institutului de Istorie şi Teoria Artei din cadrul Academiei de Ştiinţe a Republicii Moldova L. Cemortan] / consemnare de T. Corai // Lit. şi arta. – 1987. – 25 mart. – P. 7.

225. CEMORTAN, Leonid. Leonid Cemortan: ***„Pentru generaţia noastră forţa de atracţie a idealurilor socialiste rezidă în caracterul lor umanist"***: [interviu cu L.Cemortan despre problemele culturii republicii] / interlocutor V. Tozlovanu // Lit. şi arta. – 1987. – 5 noiemb. – P. 7.

226. CEMORTAN, Leonid. Leonid Cemortan: ***„Viaţa merită să fie trăită din plin şi cu folos"***: [interviu cu remarcabilul teatralog L.Cemortan la 70 ani le la naştere] / consemnare: Tatiana Rotaru // Săpămână. – 1987. – 7 noiemb. – P. 19-20. ; Masca. – 1997. – Nr. 3. – P. 81-83.

227. CEMORTAN, Leonid. ***[Teatrul, dramaturgia, critica de teatru actuală]***: [interviuri cu Vitalie Ciobanu, Vasile Gârneţ, Iulian Filip, Leonid Cemortan, Nicolae Negru] // Sud-Est. – 1998. – Nr. 1-2. – P. 24-33.

Despre personalitatea

228. BARTOLO, C. ***Program complex sau complexat?***: [savanţii de la Institutul de Lingvistică al Academiei de Ştiinţei a Moldovei au luat atitudine faţă de Programul propus pentru asigurarea funcţionalităţii limbilor vorbite pe teritoriul Moldovei] / avizul este semnat de: Silviu Berejan, Demir Dragnev, Ion Bărbuţă, Ion Bodrug, Nicolae Bileţchi, Leonid Cemortan] / C. Bartolo // Accente. – 2004. – 1 apr. – P. 4.

229. BOGDĂNAŞ, Silvia**.** ***Studiul artelor în Republica Moldova comasat şi optimizat***: [opiniile cercetătorilor ştiinţifici Tudor Stăvilă, Violina Galaicu, Leonid Cemortan pe marginea comasării Institutului Studiul Artelor în urma reformelor din cadrul AŞM] / Silvia Bogdănaş // Timpul. – 2006. – 10 feb. – P. 10.

230. CAŞU, Igor. ***Leonid Cemortan, în 1967: „Rusificarea începe de la grădinița de copii”***: [despre Leonid Cemortan, savant, teatrolog, dr. hab. în studiul artelor, prof. universitar, membru corespondent al AȘM] / Igor Caşu // Adevărul: ed. de Moldova. – 2013. – 22 aug. – P. 4.

231. ***Cemortan, Leonid***: [schiţă biografică] // Membrii Academiei de Ştiinţe a Moldovei: Dicţionar (1961-2006) / Academia de Ştiinţe a Moldovei; colegiu redacţional: academicianul Haralambie Corbu. — Chişinău, 2006. – Vol. I. – P. 174-176.

232. CHEIANU, Constantin. ***Cald despre un confrate***: [teatrologul Leonid Cemortan la 75 de ani de la naştere] / Constantin Cheianu // Democraţia. – 2002. – 5 noiemb. – P. 13.

233. CHEIANU, Constantin. ***Prietenul nostru, Leonid Cemortan***: [despre Leonid Cemortan, savant și intelectual basarabean, specialist în domeniul teatrologiei, dr. hab. în studiul artelor, prof. universitar, membru corespondent al AȘM (6 noiemb. 1927 - 27 iun. 2009)] / Constantin Cheianu // Arta 2012. Seria Arte audio-vizuale. – Chişinău, 2012. – P. 89-93.

234. COJOCARU, Gheorghe. ***Pentru cine am votat?***: [pe 23 aprilie 1991 Leonid Cemortan a fost numit director interimar la Secţia de Studiu al Artelor a Academiei de Ştiinţe a Moldovei] / Gheorghe Cojocaru // Ştiinţa. – 1991. – 21 mai.

235. FEDORENCO, Victoria. ***Un prieten devotat al teatrului***: [Leonid Cemortan la 80 de ani] / Victoria Fedorenco // Арта 2007. Seria Arte audiovizuale. – Chişinău, 2007. – P. 227-231.

236. ***Leonid Cemortan***: [cercetător ştiinţific, preocupat de problemele genezei şi tipologiei teatrului basarabean în contextul culturii româneşti: notiţe biobibliografice] // Arta 1992: Studii, cercetări şi documente. – Chişinău, 1992. – P. 3.

237. ***Leonid Cemortan***: [critic şi istoric de teatru, profesor universitar, membru corespondent al Academiei de Ştiinţe a Moldovei] // Timpul. – 2007. – 2 noiemb. – P. 3. – (Omul săptămânii).

238. ***Leonid Cemortan – omul săptămânii***: [critic şi istoric de teatru, profesor universitar, membru-corespondent al AŞM] // Timpul. – 2007. – 2 noiemb. – P. 3.

239. *Leonid Cemortan, „rebelul" din RSS Moldoveneasca*: [publicată 2 septembrie 2013]. – Disponibil pe Internet: https://cultural.bzi.ro/leonid-cemortan-rebelul-din-rss-moldoveneasca-3874

240. LUCINSCHI, Petru. ***Mesaj de felicitare***: [pentru Leonid Cemortan]/ Petru Lucinschi // Moldova suverană. – 1997. – 6 noiemb. – P. 1.

241. ***Membru corespondent al Academiei de Ştiinţe al Republicii Moldova, Leonid Cemortan la 80 de ani*** // Akademos: Revistă de Ştiinţa, Inovare, Cultură şi Artă. – 2007. – Nr. 4. – P.72-73. – ISSN 1857-0461.

242. ***O conferinţa ştiinţifică consacrată jubileului teatrologului Leonid Cemortan se desfăşoară la Chişinău*: [**O conferinţa ştiinţifică internaţională cu genericul „Teatrul la răspântie de secole", consacrată jubileului de 80 de ani de la naşterea cunoscutului teatrolog din Moldova Leonid Cemortan, se desfăşoară 31 octombrie 2007, la Chişinău]. – Mod de acces: http://www.allmoldova.com/ru/news/o-conferina-tiinific-consacrat-jubileului-teatrologului-leonid-cemortan-se-desfoar-la-chiinu

243. PELIN, Pavel. ***Leonid Cemortan***/ Pavel Pelin // Pelin, Pavel. Privitor ca la teatru: (carte despre artişti). – Chişinău, 2007. – P. 129-133. – (Privitor ca la teatru: (carte despre artişti). – ISBN 978-9975-60-111-5.

244. POPUŞOI, Liliana. **O nouă stagiune şi un omagiu adus actorului Eugeniu Ureche**: [stagiunea din acest an a Teatrului Naţional "M. Eminescu" debutează cu lansarea cărţii "Eugeniu Ureche", semnată de criticul de teatru Leonid Cemortan] / Liliana Popuşoi // Flux: cotid. naţ. – 2005. – 6 oct. – P. 4.

245. POPUŞOI, Liliana. **Omagiu lui Eugeniu Ureche**: [la Teatrul Naţional "M. Eminescu" din Chişinău a fost lansată monografia "Actorul

Eugeniu Ureche”, semnată de cunoscutul critic de teatru Leonid Cemortan] / Liliana Popuşoi // Flux: cotid. naţ. – 2005. – 11 oct. – P. 4.

246. PORCESCO, Cristina. ***Leonid Cemortan este deţinătorul premiului “Valeriu Cupcea”, ediţia 2005***/ Cristina Porcesco // Moldova suverană. – 2005. – 1 dec. – P. 4.

247. PROCA, Pavel. ***Ieşirea din Ghetou: Leonid Cemortan***: [teatrolog] // Portrete cu jobenu-n jos / Pavel Proca. – Ch., 2004. – P. 51-53.– ISBN 9975-9665-1-9.

248. STĂVILĂ, Tudor**.** ***10 ani de activitate ştiinţifică a Institutului Studiul Artelor al Academiei de Ştiinţe a Moldovei***: [cu referinţe la activitatea savantului Leonid Cemortan] / Stăvilă Tudor // Arta 2001: Arte plastice. Arhitectură. Muzică. Teatru. Cinema. – Chişinău, 2001. – P. 5-8.

249. STICI, Ion. ***Înalte distincţii ale Patriei***: [savantului Leonid Cemortan] / Ion Stici // Moldova suverană. – 1998. – 18 iul. – P. 1.

250. TUREA,Larisa. ***Leonid Cemortan – omul care l-a aparat pe Stefan cel Mare*** // Timpul. – 2009. – 2 iul. – Mod de acces: http://www.timpul.md/articol/leonid-cemortan--omul-care-l-a-aparat-pe-stefan-cel-mare-2993.html

251. TUREA, Larisa. ***Leonid Cemortan: teatrul ca autoritate morală***: [despre creaţia lui Leonid Cemortan] / Larisa Turea // Timpul. – 2007. – 1 noiemb. – P. 5.

252. VĂTAVU, Mitrofan. ***Stejari pentru punţile noastre***: [despre exluderea din partid a lui L. Cemortan pe timpurile lui I. Bodiul] / Mitrofan Vătavu // Moldova. – 1988. – Nr. 12. – P. 21-23; Zestrea urmaşilor / M. Vătavu. – Ch., 1990. – P. 65-108. – ISBN 5-362-00490-5.

253. VĂTĂMANU, Maria. ***Leonid Cemortan***: [schiţă biografică] / Maria Vătămanu // Calendar Naţional 2007 / Valeria Matvei, Maria Şveţ, Elena Perju, ...; colegiu redacţional: Iurie Colesnic, Andrei Eşanu, Gheorghe Madan, … . – Chişinău, 2007. – P. 315.

254. ***Кавалеры „Ordinul Republicii”***: [среди них: Леонид Чемортан, главный научый сотрудник Института истории и теории искусств Академии Наук Молдовы (27.03.98)] // Документ. – 2002. – Nr. 1. – P. 56.

255. КЕРДИВАРЕНКО, Сергей. ***Ведущий исследователь театра***: [Леонид Чемортан] / Сергей Кердиваренко // Независимая Молдова. – 1995. – 25 ноябр.

256. Чемортан Леонид: [историк, член-корреспондент АНМ: биогр. справка] // Документ. – 2000. – Nr. 1. – P. 79; 2002. – Nr. 1. – P. 50; Документ. – 2008. – Nr. 1. – P. 71.

In memoriam

257. ***A murit patriarhul criticii şi istoriei teatrale din Moldova, Leonid Cemortan*** // Flux. Ediţia de Vineri. – 2009. – 3 iul. – Mod de acces: http://archiva.flux.md/articole/7062/

258. ***Leonid Cemortan***: [in memoriam (1927-2009)] // BiblioPolis. – 2009. – Nr. 2. – P. 134-135.

259. ***Leonid Cemortan (1927 – 2009)***: [necrolog]/ au semnat**:** Victor Stepaniuc, Gheorghe Duca, Mihail Barbulat, Teodor Furdui, Ion Tighineanu, Mariana Şlapac, Ion Guceac, Mihai Vieru, Alexandru Roşca, Haralambie Corbu, Eugen Doga, Ion Druţă, Mihai Dolgan, Mihai Volontir, Victor Ghilaş, Valentin Dergaciov, Ana-Maria Plămădeală, Aurelian Dănilă. – Mod de acces: http://www.asm.md/?go=noutati_detalii&n=2212&new_language=0

260. ***Leonid Cemortan (1927-2009)***: [necrolog] // Lit. şi arta. – 2009. – 2 iul. – P. 8. – Semnat: M. Cimpoi. H. Corbu, E. Doga, ...

261. ***Leonid Cemortan (1927-2009)***: [savant-teatrolog, membru-corespondent al AŞM: necrolog] // Moldova suverană. – 2009. – 30 iun.; Timpul. – 2009. – 30 iun. – P. 2: fot.

262. ***Leonid Cemortan, intelectualul ce şi-a învins destinul***// Capitala. – 2009. – 1 iul. – P. 8.

263. STAVILĂ, Tudor. ***Patriarhul teatrologiei naţionale***: [In memoriam lui Leonid Cemortan (1927-2009)] / Tudor Stavilă // Akademos: Revistă de Ştiinţa, Inovare, Cultură şi Artă. – 2012. – Nr. 4. – P. 193-194. – ISSN 1857-0461.

264. TUREA, Larisa. ***Leonid Cemortan, memoria ca artă***/ Larisa Turea // Timpul. – 2009. – 3 iul. – P. 24.

Redactor

265. **Arta'95**: [studii, comunicări, sondaje] / Academia de Ştiinţe a Moldovei; Institutul de Istoria şi Teoria Artei; colegiu redacţional: Leonid Cemortan (red. resp.), Ana-Maria Plămădeală, Violina Galaicu ... – Chişinău: [S.n.], 1995. – 171 p. – (Teatru. Cinematografie).

266. **Arta'96**: [studii, comunicări, sondaje] / Academia de Ştiinţe a Moldovei; Institutul de Istoria şi Teoria Artei; colegiu redacţional: Leonid Cemortan (red. resp.) ...; desing Victor Tour; prez. grafică: Valeriu Bodnea. – Chişinău: [S.n.], 1996. – 135 p.

267. **Arta'97**: Arte plastice; Arhitectura; Muzică; Teatru; Cinema: [culegere de articole] / Academia de Ştiinţe a Moldovei; Institutul de Istoria şi Teoria Artei; colegiu redacţional: Constantin Ciobanu (red. şef); Leonid Cemortan, Vladimir Axionov, Violina Galaicu...; resp. de ed. Tatiana Osmochescu; cop. Gheorghe Vrabie. – Chişinău: [S.n.], 1997. – 184 p.

268. **Arta'98**: Arte plastice; Arhitectura; Muzică; Teatru; Cinema: [culegere de articole] / Academia de Ştiinţe a Moldovei; Institutul de Istoria şi Teoria Artei; colegiu de redacţie: Tudor Stăvilă (red. şef); Leonid Cemortan, Vladimir Axionov, Violina Galaicu ...; resp. de ed.Tatiana Osmochescu; cop. Gheorghe Vrabie. – Chişinău: [S.n.], 1997. – 184 p.

269. **Arta 1999-2000**: Arte plastice. Arhitectura. Muzică. Teatru. Cinema / Academia de Ştiinţe a Moldovei; Institutul Studiu Artelor; colegiu de redacţie: Tudor Stăvilă (red. şef); Leonid Cemortan, Constantin I. Ciobanu, ... – Chişinău, 2000. – 164 p.

270. **Arta 2001**: Arte plastice. Arhitectură. Muzică. Teatru. Cinema/ Academia de Ştiinţe a Moldovei; Institutul Studiul Artelor; colegiu redacţional: Tudor Stavilă, Leonid Cemortan, Constantin I. Ciobanu, … . – Chişinău: Epigraf, 2002. – 160 p.

271. **Arta 2002**: Arte plastice. Arhitectură. Muzică. Teatru. Cinema / Academia de Ştiinţe a Moldovei; Institutul Studiu Artelor; colegiu redacţional: Tudor Stavilă, Leonid Cemortan, Constantin I. Ciobanu, … . – Chişinău: Epigraf, 2002. – 166 p.

272. **Arta 2003**: Arte plastice. Arhitectură. Muzică. Teatru. Cinema / Academia de Ştiinţe a Republicii Moldova. Institutul Studiul Artelor; colegiu redacţional: T. Stavilă, L. Cemortan, C. I. Ciobanu, … . – Chişinău: Epigraf SRL, 2003. – 166 p. – ISBN 9975-924-14-X.

273. **Arta 2004**: Arte plastice. Arhitectură. Muzică. Teatru. Cinema / Academia de Ştiinţe a Republicii Moldova. Institutul Studiul Artelor; colegiu redacţional: T. Stavilă (red. şef), Leonid Cemortan, Constantin I. Ciobanu, … . – Chişinău: Epigraf, 2004. – 207 p. – ISBN 9975-924-49-2.

274. **Arta 2005**: Arte audiovizuale: Teatru. Cinema. Muzică. / Academia de Ştiinţe a Republicii Moldova. Institutul Studiul Artelor; colegiu redacţional: Tudor Stavilă (red.-şef), Leonid Cemortan, Constantin I. Ciobanu, … . – Chişinău: Epigraf SRL, 2005. – 127 p. – ISBN 978-9975-9535-2-8.

275. **Arta 2006**: Arte audiovizuale: Teatru. Cinema. Muzică. / Academia de Ştiinţe a Republicii Moldova. Institutul Studiul Artelor; colegiu redacţional: Valentin Dergaciov, Leonid Cemortan [et al.]. – Chişinău: Chişinău: Busness-Elita, 2006. – 180 p. – ISSN 1857-1050.

276. **Arta 2007**: Arte audiovizuale: Teatru. Cinema. Muzică. / Academia de Ştiinţe a Republicii Moldova. Institutul Patrimoniul Cultural. Centrul Studiul Artelor; colegiu redacţional: Valentin Dergaciov (red.-şef), Ana-Maria Plămădeală, Leonid Cemortan … . – Chişinău: Business-Elita, 2007. – 240 p. – ISBN 978-9975-9775-1-7.

277. **Arta 2008**: Seria Arte audiovizuale: Teatru. Cinema. Muzică. / Academia de Ştiinţe a Republicii Moldova. Institutul Patrimoniul cultural. Centrul Studiul Artelor; colegiu redacţional: Valentin Dergaciov (red.-şef.), Ana-Maria Plămădeală, Leonid Cemortan [et al]. – Chişinău: S.n., 2008. – 200 p. – ISBN 978-9975-9775-1-7.

278. **Arta 2009**: Seria Arte Audio-Vizuale / Academia de Ştiinţe a Republicii Moldova. Institutul Patrimoniul cultural. Centrul Studiul Artelor; colegiu de redacţie: Ana-Maria Plămădeală (red.-şef), [et al.] . – Chişinău: Elan Inc, 2010. – 136 p. – ISSN 1857-1050.

Premiul „Leonid Cemortan”

279. ***Irina Nechit***: [dramaturg: Premiul „Leonid Cemortan”] // Teatru. – 2015. – Nr. 15. – P. 28. – (Gala Premiilor UNITEM 2015).

280. ***Alexandru Manoil***: [secretar literar la Teatrul „B.P. Hasdeu” din Cahul: Premiul pentru critică „Leonid Cemortan”] // Teatru. – 2013. – Nr. 11. – P. 37. – (Gala Premiilor UNITEM – 2013).

281. ***Premiul „Leonid Cemortan”***: [Larisa Turea, critic de teatru, Teatrul Naţional „Mihai Eminescu”] // Teatru. – 2015/2016. – Nr. 16/17. – P. 40. – (Gala Premiilor UNITEM – 2016).

282. ***Premiul „Leonid Cemortan”***: [Pavel Pelin, dramaturg] // Teatru. – 2015/2016. – Nr. 16/17. – P. 40. – (Gala Premiilor UNITEM – 2016).

Conducător ştiinţific

283. FEDORENCO, Victoria. ***Aspecte etico-filosofice şi psihologice în dramaturgia istorică naţională din secolul al XIX-lea***:[„Petru Rareş" de Gheorghe Asachi, „Răzvan şi Vidra" de B. P. Hasdeu, „Despot-Vodă" de V. Alecsandri]: Autoreferatul tezei de doctor în studiul artelor; Specialitatea: 17.00.01 / conducător ştiinţific: Leonid Cemortan; Academia de Ştiinţe a Moldovei, Institutul de Istorie şi Teoria Artei. – Chişinău, 1997. – 23 p.

284. FEDORENCO, Victoria. ***Aspecte etico-filosofice şi psihologice în dramaturgia istorică naţională din secolul al XIX-lea***:[„Petru Rareş" de Gheorghe Asachi, „Răzvan şi Vidra" de B. P. Hasdeu, Despot-Vodă" de V. Alecsandri]: Teza de doctor în studiul artelor; Specialitatea: 17.00.01 / / conducător ştiinţific: Leonid Cemortan; Academia de Ştiinţe a Moldovei, Institutul de Istorie şi Teoria Artei. – Chişinău, 1997. – 123 p.

285. RUSNAC, Eugen. ***Teatrul românesc în Basarabia (sec. XIX–înc. sec XX)***: Autoreferatul tezei de doctor: specialitatea 17.00.01 – Studiul artelor / conducător ştiinţific: Leonid Cemortan; Academia de Ştiinţe a Moldovei, Institutul de Istorie şi Teoria Artei. – Chişinău, 1996. – 15 p.

286. RUSNAC, Eugen. ***Teatrul românesc în Basarabia (sec. XIX–înc. sec XX)***: Teza de doctor în studiul artelor; Specialitatea: 17.00.01 / / conducător ştiinţific: Leonid Cemortan; Academia de Ştiinţe a Moldovei, Institutul de Istorie şi Teoria Artei. – Chişinău, 1997. – 118 p.

Coautor

287. ***Providenţa artistului Eugeniu Ureche***: actor, regizor, artist liric şi plastic [07.03.1917 - 27.01.2005] / Ediţie îngrijită de Ion-Gheorghe Şvitchi, Diana Şvitchi ; text : E. Ureche, L. Cemortan, Gh. Cincilei, …. – Chişinău: Cartea Moldovei, 2006. – 160 p. – ISBN: 978-9975-60-010-1.

288. ***Republica Moldova = Republic of Moldova = Республика Молдова*** / coord. general: Nicolae Cernomaz, Ion Pasecinic; aut. text.: Vladimir Axionov, Ion Bodrug, Leonid Cemortan... et al.; Fotogr.: Pavel Bălan... et al.; Trad.: Stela Axente (engl.), Călin Sobietsky-Mânăscurtă (fr.); Concepţie grafică Vladimir Zmeev. – Chişinău: Litera, 1998. – 144 p.

289. АНДОН, Виктор. ***Рождение молдавского кино*** / Виктор Андон; научный редактор: Р. Юренев; рецензенты: Ф. Апостол, Л. Чемортан; АН МССР, Отдел Этнографии и Искусствоведения. – Кишинев : Штиинца, 1986. – 160 p.

290. ***Киноискусство Молдавии: история, теория, практика***: [сборник научных трудов] / АН МССР, Отдел Этнографии и Искусствоведения; редколлегия: Виктор Андон (отв. ред.), А. Плэмэдяла, И. Лайкова, Л. Чемортан, Р. Даниленко. – Кишинев: Штиинца, 1991. – 54 p.

Moderator

Conferinţa maeştrilor Eugeniu Ureche, Mihai Volontir, Mihai Curagău: [moderator: academicianul Leonid Cemortan] // Festivalul Naţional de Teatru „Nenea Iancu”, 19–25 decembrie 2002, Chişinău : Rezumatele conferinţelor şi dezbaterilor / Uniunea Teatrală din Moldova, Uniunea Scriitorilor din Moldova. – Chişinău, 2002. – P. 7-21.

Partea VII

GALERIE FOTO

Leonid Cemortan, şef adjunct de secţie la Comitetul Central al Comsomolului din Moldova (1950)

Cu delegaţia de elevi din România în tabăra „Artek” din Crimeea (1951)

La cursurile de ofițeri în unitatea militară din or. Smolensk, Rusia (1956)

Ofițer al Armatei Sovietice (L. Cemortan – primul din stânga),
or. Smolensk, Rusia (1956)

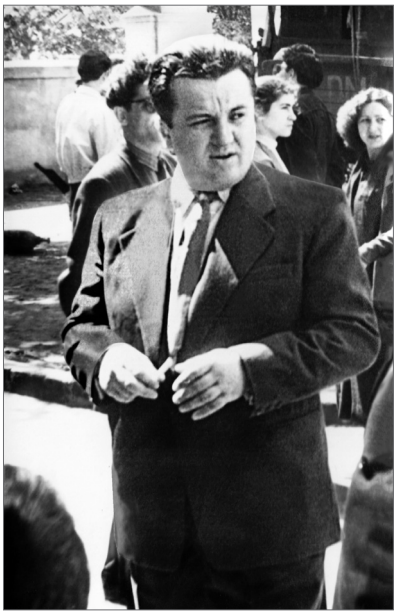
La o emisiune televizată (1958)

Împreună cu membrii Orchestrei de Muzică Populară „Fluieraş" la revenirea din turneul artistic în Republica Democrată Germană (1958)

Cu un grup de artiști ai Ansamblului de Dansuri Populare "Joc" (1959)

În deplasare de serviciu în Finlanda – „țara celor o mie de lacuri" (1959)

Cu un grup de artiști ai Orchestrei de Muzică Populară „Fluieraș”
în timpul turneului în Finlanda (1959). De la stânga la dreapta: S. Lunchevici,
T. Ceban, P. Zaharia, L. Cemortan



Leonid Cemortan – director al
Filarmonicii de Stat din Chișinău (1960)

La recepția oferită de Sovietul de Miniștri ai RSSM în timpul Decadei literaturii și artei la Moscova (1960). De la stânga la dreapta: L. Cemortan, Gh. Eșanu, M. Bieșu, D. Darienco, I. Bozin, A. Lupan

Delegația RSSM la revenirea de la Decada literaturii și artei la Moscova (1960). Rândul 1 de jos, de la stânga la dreapta: M. Apostolov, E. Cazemirova, C. Constantinov, V. Gherlac, I. Alterman; rândul 2 de jos, de la dreapta la stânga: L. Cemortan, G. Ceaicovschi

Deschiderea expoziției de carte moldovenească
la Biblioteca "V.I. Lenin" din Moscova (1960). De la dreapta la stânga:
V. Cherdivarenco, A. Lazarev, L. Cemortan, B. Istru

Într-o delegaţie de serviciu în Polonia (1960)

Leonid Cemortan (în centru) în timpul unei demonstraţii (1961)

Leonid Cemortan (rândul 1 de sus) alături de scriitorul Em. Bucov (rândul 2 de sus) într-o delegație în Franța (1961)

Leonid Cemortan alături de muzicologul Gleb Ceaicovschi (1963)

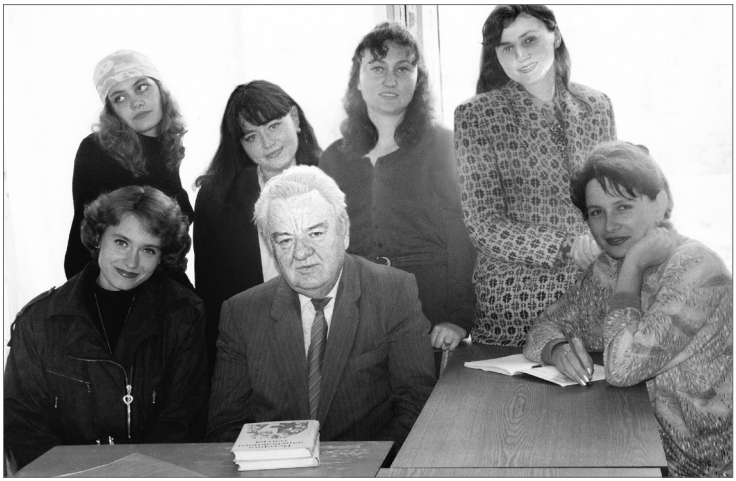
Cu participanții la Seminarul lucrătorilor de cultură din RSSM și reg. Lvov, Ucraina (1962): L. Cemortan (rândul 2 de jos, al cincilea din dreapta) și A. Lazarev (rândul 2 de jos, al optulea din dreapta)

Leonid Cemortan alături de prietenul devotat Nicolae Pogolșa (anii '70 ai secolului al XX-lea)

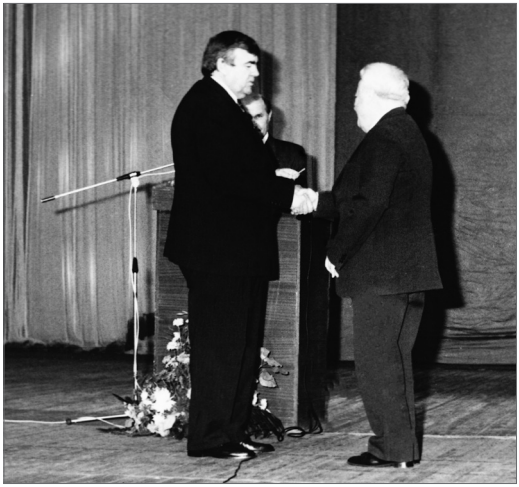
Gara peronului din Chișinău: plecarea lui Ion Druță la Moscova (1969). De la stânga la dreapta: L. Cemortan, Gr. Vieru, I. Druță, L. Mursa, S. Șleahu

La o consfătuire a lucrătorilor enciclopediilor republicane cu reprezentanții Comitetului de Stat pentru Edituri (1974); Leonid Cemortan (rândul 2 de sus, al cincilea din dreapta)

Cu un grup de artiști din RSSM și Ucraina (1979). Rândul 1 de sus, de la stânga la dreapta: Gh. Cincilei, P. Darienco, M. Apostolov, necunoscut, V. Gherlac, L. Cemortan, Il. Stihi; rândul 1 de jos, de la stânga la dreapta: L. Doroș, D. Cocea



Profesorul universitar Leonid Cemortan cu un grup de studenți de la Academia Internațională de Studii Economice și Arte Audiovizuale (1996)



La înmânarea distincţiei de stat „Om Emerit” de către Preşedintele Republicii Moldova Mircea Snegur (1996)

După înmânarea distincţiei supreme de stat a Republicii Moldova „Ordinul Republicii” (1998)

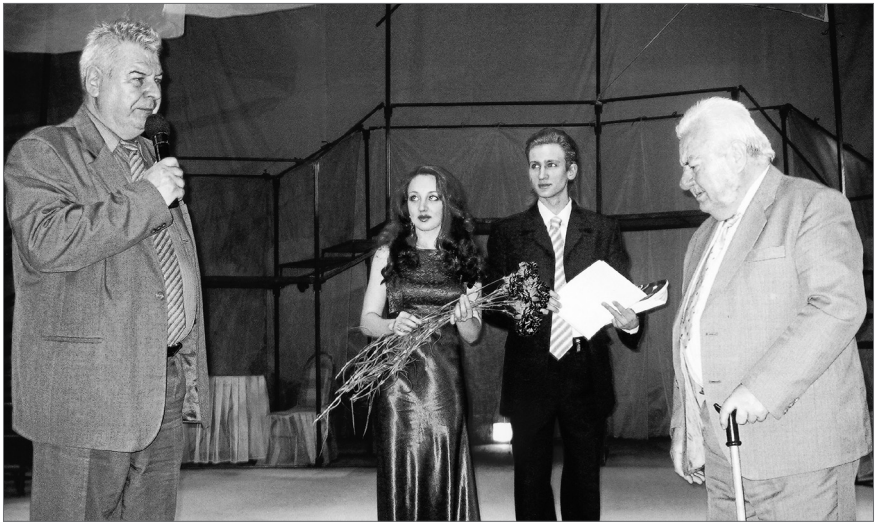
Colectivul Institutului Studiul Artelor al AŞM la aniversarea a 10 ani de la fondare (2001); Leonid Cemortan în centru, rândul 1 de sus

Leonid Cemortan la aniversarea a 75 de ani de la naștere împreună cu soția Ludmila (2002)

Alături de colegi la aniversarea a 75 de ani de la naștere (2002). În prim-plan, de la stânga la dreapta: acad. S. Berejan, m. cor. L. Cemortan, acad. C. Popovici, acad. H. Corbu

Leonid Cemortan alături de criticul de teatru Pavel Pelin, regizorul Titus Jucov după înmânarea Premiului „Valeriu Cupcea" la Ministerul Culturii (2006)

M. cor. Leonid Cemortan (în centru), Preşedintele Academiei de Ştiinţe a Moldovei, acad. A. Andrieş (primul din stânga) şi muzicologul Ion Păcuraru



M. cor. Leonid Cemortan la ceremonia de înmânare
a Premiului „Valeriu Cupcea" de acad. Mihai Cimpoi în incinta Teatrului
„Ginta Latină" (2005)

La o ședință festivă: teatrologul Leonid Cemortan și poetul Ion Hadârcă (2006?)

Tipografia „Bons-Offices” SRL
MD-2005, Republica Moldova, mun. Chișinău,
str. Feredeului 4/6