

EUGENIA - MARIA PAȘCA



**DIMENSIUNI ALE EDUCAȚIEI ARTISTICE**  
VOL.VII

**ASPECTE ALE ÎNVĂȚĂMÂNTULUI SUPERIOR  
ARTISTIC ROMÂNESC ÎN CONTEXT EUROPEAN**

**EDITURA ARTES**  
2011

**EUGENIA - MARIA PAȘCA**  
**coordonator**

**DIMENSIUNI ALE EDUCAȚIEI ARTISTICE**

**Vol. VII**

**ASPECTE ALE ÎNVĂȚĂMÂNTULUI SUPERIOR  
ARTISTIC ROMÂNESC ÎN CONTEXT EUROPEAN**

**Universitatea de Arte „George Enescu” Iași**  
**Departamentul pentru Pregătirea Personalului Didactic**

**EDITURA ARTES**  
**IAȘI – 2011**

Coperta: Prof. Gabriel - Cezar Forcos / Carmen Antochi  
Culegere computerizată text: Eugenia Maria Pașca  
Traducere: Felicia Balan/Adriana Bujor

Referenți științifici: Prof.univ. dr. Gheorghe Duțică  
Lect. univ. dr. Mihaela Lupu  
Lect. univ. drd. Dorina Iușcă

### **Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**

**Dimensiuni ale educației artistice** / coord.: Eugenia Maria Pașca. - Iași :

Artes, 2008- vol. 7

ISBN 978-973-8263-19-2

**Vol. 7. : Aspecte ale învățământului superior artistic românesc în context european.** - 2011. - ISBN 978-606-547-041-5

I. Pașca, Eugenia Maria

37.036:78

371.3:78

**Universitatea de Arte „George Enescu” Iași –  
Departamentul pentru Pregătirea Personalului Didactic**

Str. Horia nr. 7-9, 700126 Iași

Tel.: +4 0232 276462; Fax: +4 0232 276462

E-mail: [dppd@arteiasi.ro](mailto:dppd@arteiasi.ro); Internet: [www.arteiasi.ro/dppd](http://www.arteiasi.ro/dppd)

©2011 Editura Artes  
Str.Horia, nr.7-9, Iași, România  
Tel.: 0040-232.212.549  
Fax: 0040-232.212.551  
e-mail: [enescu@arteiasi.ro](mailto:enescu@arteiasi.ro)

Tipar digital realizat la tipografia Editurii „Artes”

## CUPRINS

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Cuvânt introductiv</b> .....                                                                                                                                                                                                                                                                             | 5   |
| <b>Capitolul I: Instrumente artistice în educație / Artistic tools in education</b> .....                                                                                                                                                                                                                   | 7   |
| 1.IDENTITATE NAȚIONALĂ ȘI AVANGARDĂ EUROPEANĂ – VALORI ALE FESTIVALULUI MUZICII ROMÂNEȘTI, IAȘI (1973-2009 / NATIONAL IDENTITY AND EUROPEAN AVANTGARDE – VALUES OF THE ROMANIAN MUSIC FESTIVAL, IASI (1973-2009) / Drd. Florin Luchian “George Enescu” University of Arts, Iași.....                        | 7   |
| 2.DEZVOLTAREA CREATIVITĂȚII COPIILOR PRIN INTERMEDIUL LUCRĂRILOR DE ARTĂ / DEVELOPING CHILDREN CREATIVITY THROUGH ARTISTIC WORKS / Asist. univ. Ana-Maria Aprotosoae-Iftimi Department for Teachers Education, “George Enescu” University of Arts, Iași.....                                                | 13  |
| <b>Capitolul II: Învățământ artistic românesc-Învățământ artistic european 1860-2010 / Romanian artistic education-European artistic education 1860-2010</b> .....                                                                                                                                          | 28  |
| 1.PROFESORUL ȘI DIRIJORUL CONSTANTIN I. CONSTANTINESCU (1903-1985) – REPREZENTANT DE SEAMĂ AL MUZICII IEȘENE / CONSTANTIN I. CONSTANTINESCU (1903-1985) , PROFESSOR AND CONDUCTOR – A MAJOR REPRESENTATIVE OF MUSIC IN IAȘI / Lector univ. dr. Zamfira Dănilă, “George Enescu” University of Arts Iași..... | 28  |
| 2.VALORI EDUCATIONALE ÎN OPERA LUI ION LUCA CARAGIALE PRIN MIJLOACELE TEATRULUI DE ANIMAȚIE / EDUCATIONAL VALUES IN I. L. CARAGIALE’S WORK BY MEANS OF ANIMATION THEATER / Conf. univ. dr. Aurelian Bălăiță, “George Enescu” University of Arts Iași.....                                                   | 50  |
| 3.EVUL MEDIU ȘI AMPRENTA LUI ASUPRA PIESELOR MOLIEREȘTI / MIDDLE AGES AND ITS FINGERPRINT OVER THE MOLIERE’S PLAYS / Asist. univ. drd. Oana Sandu, “George Enescu” University of Arts Iași.....                                                                                                             | 61  |
| 4.TEATRUL NAȚIONAL DIN IAȘI –ASPECTE LEGISLATIVE (1877-1947) / NATIONAL THEATRE IASI - LEGAL ISSUES (1877-1947) / Asist. univ. drd. Ioana Bujoreanu, “George Enescu” University of Arts Iași.....                                                                                                           | 69  |
| 5.DESPRE AVANGARDA TEATRALĂ ȘI ALȚI DEMONI / ABOUT AVANT-GARDE THEATER AND OTHER DEMONS / Lect. univ. dr. Octavian Jighirgiu, “George Enescu” University of Arts Iași.....                                                                                                                                  | 81  |
| 6.MATEI VIȘNIEC ȘI PATIMILE IOANEI D’ARC PE „SCENA LUMII” / MATEI VIȘNIEC AND THE PASSIONS OF JOAN OF ARC ON THE “WORLD’S STAGE” / Doctorand Nikola Vangeli, Republic of Macedonia.....                                                                                                                     | 86  |
| 7.IMAGINEA CELOR PATRU FIARE APOCALIPTICE ÎN BISERICILE MEDIEVALE MOLDOVENEȘTI / THE IMAGE OF THE FOUR LIVING CREATURES OF REVELATION IN THE MEDIEVAL CHURCHES OF MOLDAVIA / Lector univ.dr. Codrina-Laura Ioniță “George Enescu” University of Arts Iași.....                                              | 94  |
| 8.CONSTANTIN BRÂNCUȘI - SINTACTICA FORMELOR ESENȚIALE / CONSTANTIN BRANCUSI – THE SYNTACTIC OF THE ESSENTIAL FORMS / Lector univ. drd. Cristina Stratulat, “George Enescu” University of Arts Iași.....                                                                                                     | 104 |
| <b>Capitolul III: Cooperare și dialog cultural, educațional și artistic în spații multietnice: tradiții și perspective / Cultural, educational and artistic cooperation and dialog in multiethnic spaces:Traditions and Perspectives</b> .....                                                              | 126 |



|                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |            |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 1.PROPAGANDĂ IMPERIALĂ ȘI RELIGIOASĂ: MOZAICUL PALEOCREȘTIN<br>DIN ROMA / IMPERIAL AND RELIGIOUS PROPAGANDA: THE PALEO-<br>CHRISTIAN MOZAIC IN ROMA / Lector univ. drd. Ioana-Iulia Olaru“George Enescu”<br>University of Arts Iași.....                                                            | 126        |
| 2.EDUCAȚIA INTERCULTURALĂ ÎN ȘCOALA ROMÂNEASCĂ, ÎNTRE<br>REALITATE ȘI NECESITATE / THE INTERCULTURAL EDUCATION IN THE<br>ROMANIAN SCHOOL, BETWEEN REALITY AND NECESSITY / Conf. univ.dr.<br>Eugenia Maria Pașca, Department for Teachers Education, “George Enescu” University<br>of Arts Iași..... | 145        |
| 3.MULTICULTURALITATE IN SPATIUL TRANSILVAN – INITIATIVE ALE<br>INVATAMANTULUI ARTISTIC / MULTICULTURALISM IN TRANSILVANIAN<br>SPACE - INITIATIVES OF ARTISTIC EDUCATION / Conf. univ. dr. Petruta Maria<br>Coroiu (Măniuț), „Transilvania” University Brașov.....                                   | 148        |
| 4.PERSPECTIVE ALE NOILOR EDUCAȚII ÎN SOCIETATEA CUNOAȘTERII /<br>PROSPECTS OF NEW EDUCATION IN THE KNOWLEDGE SOCIETY / Associate<br>Professor PhD Simona Marin, Postdoctoral Grant Recipient, Romanian Academy, Iasi<br>Branch.....                                                                 | 151        |
| <b>Rezumat/ Abstract.....</b>                                                                                                                                                                                                                                                                       | <b>156</b> |

## Cuvânt introductiv

Departamentul pentru Pregătirea Personalului Didactic din Universitatea de Arte "George Enescu" Iași prin Centrul de Studii și Cercetări Interculturale, a organizat în anul 2010 trei manifestări internaționale cu obiectivul declarat de a stimula producerea cunoașterii științifice în domeniul educației artistice și a dezvoltării comunității de practică și cercetare educațională în domeniul artistic. În volumul precedent au fost incluse o parte a studiilor prezentate, continuarea aflându-se în volumul de față.

Astfel, în perioada 12-14 aprilie 2010 s-a desfășurat Workshop-ul și Sesiunea de Comunicări Științifice cu participare internațională **Instrumente Artistice în Educație / Artistic tools in education**. În cadrul acestui eveniment au fost prezentate studii ce au vizat următoarele domenii :

- Instrumente și mediere artistică în problematica educației interculturale
- Creativitate și dezvoltare în cariera didactică prin activități artistice
- Abordări interdisciplinare în educația artistică
- Implicații psihosociale ale educației prin artă

Apoi, în perioada 23 -24 octombrie 2010 s-a desfășurat Simpozionul național cu participare internațională **Învățământ artistic românesc-Învățământ artistic european 1860-2010/Romanian artistic education-European artistic education 1860-2010**. Comunicările științifice în cadrul secțiunilor au fost pe următoarele domenii:

- Muzică/ Music
- Teatru/Theatre
- Arte plastice/ Fine Arts
- Educație/Departamentul pentru Pregătirea Personalului Didactic/ Education/Department for Teachers Education

Organizarea în 28 noiembrie 2010 a Conferinței internaționale cu tema **Cooperare și dialog cultural, educațional și artistic în spații multietnice: tradiții și perspective / Cultural, educational and artistic cooperation and dialog in multiethnic spaces: Traditions and Perspectives** s-a dorit a fi o oportunitate de abordare interdisciplinară și interculturală deschisă analizelor pedagogice, psihologice, sociologice, de politică educațională în domeniul educației interculturale prin aceleași domenii artistico-educaționale, având în vedere :

1- dezvoltarea dimensiunii interculturale în domeniile culturii și educației, în context european, precum și promovarea pe plan național și internațional a climatului de toleranță și comunicare interetnică;

2- educația în spiritul drepturilor omului, reforma sistemului educativ, protejarea și valorificarea patrimoniului cultural, educația interculturală a tinerilor, analiza diferitelor producții artistice ca agenți de cultură și integrarea minorităților din perspectiva valorizării creației artistice, mai ales a celei muzicale și nu numai (dramaturgie, artistico- plastice) din perspectiva influențelor rromani și a altor minorități;

3- exemple practice de aplicare a perspectivei interculturale în domeniile vizate, îndreptate în direcția întăririi coeziunii sociale, a dezvoltării societății civile românești și legate de interferențele interetnice ;

4- inițierea și dezvoltarea de raporturi de colaborare, respectând legislația, cu diferite instituții românești și internaționale vizând formarea formatorilor pentru activități artistice extracurriculare și mai ales pe formarea continuă a mediatorilor școlari pentru populația rromă ;

5- polarizarea interesului și activității specialiștilor în domeniile abordate, favorizarea contactelor și cooperării între diferitele instituții, precum și a colaborării dintre autorități și societatea civilă.

Interesul manifestat de către specialiștii din țară și Europa (Republica Moldova, Italia, Grecia, Republica Macedonia) față de aceste inițiative este concludent prin comunicările prezentate, în acest volum fiind incluse studii ale specialiștilor din România și Republica Macedonia, care sperăm să fie utile celor implicați în activitatea de educație și cercetare din domeniul artistic.

**Conf. univ. dr.  
EUGENIA - MARIA PAȘCA**

## **Capitolul I: Instrumente artistice în educație / Artistic tools in education**

### **1. IDENTITATE NAȚIONALĂ ȘI AVANGARDĂ EUROPEANĂ – VALORI ALE FESTIVALULUI MUZICII ROMÂNEȘTI, IAȘI (1973-2009) NATIONAL IDENTITY AND EUROPEAN AVANTGARDE – VALUES OF THE ROMANIAN MUSIC FESTIVAL, IASI (1973-2009)**

**Drd. Florin Luchian**  
**“George Enescu” University of Arts, Iași**

#### **Rezumat**

*Înțelegerea muzicii necesită o cât mai bună cunoaștere a modalităților ei de exprimare, cunoaștere care se realizează, în primul rând, printr-un contact permanent cu opera muzicală în sala de concert. Prezentul articol urmărește conștientizarea în rândul publicului a valorilor muzicii românești, exprimate prin tehnica modernă europeană în cadrul concertelor programate în Festivalul Muzicii Românești, precum și evidențierea rolului multiplu al festivalului: de promovare a artei, de cunoaștere/instrucție, respectiv de educare a publicului și a tinerelor generații de muzicieni. Obiectivul este atins prin cercetarea arhivei festivalului, a cronicilor și a consemnărilor media, precum și a evoluției reacțiilor publicului.*

Manifestare emblematică pentru Iașul muzical, Festivalul Muzicii Românești a reușit încă din primele sale ediții să se remarce pe plan național. Organizat pe parcursul unei săptămâni încă de la prima sa ediție din 1973, festivalul avea în program concerte simfonice, vocal-simfonice, corale, camerale, recitaluri vocale și instrumentale, spectacole de operă și balet, dar și dezbateri publice pe teme legate de muzica românească.

Privind în ansamblu evoluția acestui festival remarcăm bogăția impresionantă și varietatea substanței muzicale autohtone: lucrări dintre cele mai diverse, de la operă și balet, la jazz, de la muzica secolului al XVII-lea la cea contemporană, reprezentativă pentru toate zonele culturale și școlile componistice românești, muzici foarte diferite ca problematică de limbaj și ca stil, marcate printr-un pronunțat inedit al soluțiilor componistice. Pentru publicul ieșean, concertele și simpoziunile din Festivalul Muzicii Românești au constituit adevărate *lecții de istorie a muzicii românești*.

În concepția muzicologilor români, fenomenul muzical cunoscut sub denumirea de *școli naționale muzicale* a fost împărțit în două etape, determinate temporal: din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și din prima jumătate a secolului al XX-lea. Deși fenomenul muzical național s-a manifestat explicit abia odată cu romantismul, el are rădăcini vechi în istorie.

În România, toată pleiada de compozitori cunoscuți sub denumirea de *înaintași* a pregătit, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, prin miile de culegeri de cântece populare și prelucrări ale acestora, apariția lui George Enescu (1881 - 1955), care s-a inspirat, pentru a compune, din resursele melodico-ritmice și modale ale folclorului autohton. Curând, restul Europei avea să urmeze tendințele amorțate de Europa de Est și o serie întreagă de compozitori s-au dovedit sensibili la filonul național.

Analizând retrospectiv școala componistică românească, o școală fără tradiția muzicală a occidentului, se poate afirma faptul că a avut o naștere și o ascensiune miraculoasă. Ea s-a racordat treptat la avangarda vestului pentru a se desprinde din contextul acesteia prin idei și realizări proprii, originale.

Limbajul specific românesc avea să se formeze treptat prin intermediul discipolilor lui Castaldi: D. Cuclin, I. N. Nottara, T. Rogalski, G. Enacovici, A. Alessandrescu, C. Georgescu, M. Jora, M. Andricu. În urma studiilor făcute în Germania și, mai ales, la Paris, compozitorii au manifestat un dualism în privința limbajului muzical. Folosind un limbaj universalist în creațiile lor, unii compozitori căutau să dea un colorit național doar în lucrările cu titlu sau program, referitor la viața și spiritualitatea românească. În schimb compozitorii naționali – S. Drăgoi, M. Negrea, Al. Zirra, M. Andricu – au realizat creații cu limbaj muzical bazat pe citate folclorice sau pe teme proprii în stil popular.

Creația lui George Enescu (1881-1955), ce se întinde pe parcursul a șase decenii, îmbrățișează mai multe etape istorice ale muzicii, ridicând valoarea muzicii moderne românești la nivelul artei universale.

Cea de-a doua jumătate a secolului XX s-a caracterizat prin sincronia compoziției muzicale românești cu cea universală posibilă însă în condiții speciale: compoziția era percepută ca o libertate interioară a compozitorului exprimată dincolo de constrângerile exterioare. Tendințele stilistice apărute după 1950 în muzica românească erau marcate de câteva direcții generatoare: sondarea implicării sacralității prin preluarea elementelor muzicii bizantine (Ștefan Niculescu, Sigismund Toduță etc.), reevaluarea modalităților de valorificare a surselor folclorice românești sau extraeuropene, respectiv preluarea unor tehnici moderne sau de avangardă din creația europeană și americană a secolului XX.

Odată cu schimbarea generațiilor s-a schimbat și percepția asupra necesității/obligativității exprimării unui conținut național prin căutarea unor surse ideatice de folclor arhaic astfel compoziția muzicală fiind văzută ca un organism integrator al tradițiilor orale (muzica de filiație folclorică și bizantină).

Tradiția folclorismului inițiată de creațiile lui George Enescu și ale compozitorilor generației sale: Mihail Jora, Sabin Drăgoi, Mihail Andricu, Zeno Vancea, Marțian Negrea creează premisele rapelurilor directe de folclor din creația lui Ion Dumitrescu, Gheorghe Dumitrescu, Mircea Chiriac, Tudor Jarda, Vasile Timiș, Nicolae Beloiu, Felicia Donceanu, Irina Odăgescu, Carmen Petra-Basacopol, Dan Buciu, Maya Badian, Irina Hasnaș, Sabin Păutza etc.

Pe o treaptă superioară apare sugestia folclorică, ethosul și parfumul arhaic românesc ce se dezvăluie prin intermediul dimensiunii intonaționale modale de sorginte populară uzitate de compozitori ca: Alexandru Pașcanu, Theodor Grigoriu, Pascal Bentoiu, Doru Popovici, Liana Alexandra, Sigismund Toduță.

De-a lungul perioadei au existat mai multe stadii de utilizare a folclorului în creația românească și totodată mai multe modalități de integrare, de stilizare, de esențializare. Mai întâi s-a profilat pregnant sinteza elementelor folclorice cu tehnici noi de creație, asimilate din din „rezervorul” cuceririlor avangardei contemporaneității.

Inițiatorul implicării sacralității în muzica românească a sec. XX, a fost Paul Constantinescu, creația sa numărând multe opusuri dedicate acestei orientări. Similar ca intenție este Marțian Negrea, iar Liviu Comes vine să completeze creația de sorginte religioasă, conturând drama ritualului bizantin prin materialul sonor creat de compozitor în câmpul stilistic al tradițiilor noastre.

A doua latură a spiritualității românești este balcanismul, care nu înseamnă numai mediul geografic și obiceiuri specifice, dar și atitudine în fața vieții. Ea se traduce printr-un umor exercitat asupra omului și a deșertăciunilor ce îl ispitesc transpus în plan muzical prin intermediul esteticii expresioniste de filiație rusă (linia directoare stavinskiană). Privind spre originile respectivei orientări se descoperă un filon ce pornește spre literatură (Filimon, Caragiale, Barbu, Urmuz) și spre muzică (Otescu, Mihalovici, Jora. Vieru) de la Anton Pann, deci dintr-un strat al folclorului, cu precădere cel orășenesc, puternic colorat de influențele greco-orientale ale vremii.

Compozitorii sfârșitului anilor 50-60 experimentau tehnici non-tradiționale de scriitură, procedee abstracte, de avangardă, comune muzicii

Europei și S.U.A. Modelele matematice au constituit în unele cazuri nucleu universului componistic. Compozitori precum Berger, Vieru, Stroe, Niculescu au urmărit perfecțiunea, consecvența ordonării abstracte a materialului sonor, fără ca aceasta să devină un scop în sine, în detrimentul comunicării muzicale propriu-zise.

La sfârșitul deceniului cinci, când compozitori precum Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Tiberiu Olah, Adrian Rațiu, Mircea Istrate, Anatol Vieru sau Myriam Marbe se lansează în compoziția autohtonă, serialismul era muzica reprezentativă a occidentului. Preluarea unor elemente din această muzică, fie ca tehnică fie ca spirit dovedește preocuparea tinerilor creatori în a găsi un mijloc de evadare din cotidian.

Pornind de la dodecafonismul vienez și ideile lui Messiaen, compozitorii anilor 60 încearcă să configureze o sinteză serial-modală ce implică diverse modalități generatoare, de la operațiuni cu totalul cromatic (Berger, Vieru) și șirul Fibonacci (Sorin Vulcu) la sinteze modurilor populare diatonice cu cele bizantine (Marbe).

Pe lângă această pleiadă de compozitori iluștri, în ultimele decenii s-a impus și o valoroasă generație de dirijori, precum și soliști instrumentiști, care au fost prezenți în programele Festivalului Muzicii Românești și care dat valoare culturii noastre naționale în diversele sale forme de expresie.

În contextul societății moderne în care trăim, inundată manifestări primare, instinctuale, de multiplele ipostaze ale kitsch-ului, nivelul de cultură și civilizație are de suferit enorm. Sistemul de învățământ și instituțiile de cultură, responsabile în mare parte de această situație, încearcă să contracareze acest fenomen prin intermediul educației estetice, realizată atât în școli cât și în spațiile dedicate culturii. Educația estetică are un rol extrem de important în formarea personalității adolescenților și nu numai, iar una din formele ei, pentru toți cei care iubesc muzica și doresc să o înțeleagă, este audiția muzicală, dar cu precădere cea realizată în sala de concerte. Prin intermediul audiției, ascultătorii iau contact direct cu arta sunetelor. În școală, audiția organizată formează și dezvoltă copiilor deprinderea de a asculta conștient precum și capacitatea de a înțelege mesajul muzical.

Pe lângă orele de Educație Muzicală, profesorii recomandă participarea elevilor la audiții în sălile de concerte ale Filarmonicilor, adesea însoțindu-i. Numai prin intermediul activităților de audiere și interpretare se pot oferi elevilor modele de descifrare a mesajelor conținute de lucrările muzicale, permițându-le „să observe, să compare, să recunoască, să identifice, să extrapoleze și să generalizeze criterii de judecată estetică, să-și

dezvolte percepția muzicală și să le servească argumente pentru participarea la manifestări artistice autentice.”<sup>1</sup>

De exemplu, în edițiile festivalului, publicul a putut audia în interpretarea diferitelor formații și soliști, cele mai reprezentative lucrări din creația compozitorilor români, din care amintesc *Codex Caioni* de Ion Căianu, *Trei dansuri simfonice* de Theodor Rogalski, oratoriul *Miorița* de Sigismund Toduță, *Triptic simfonic* de Zeno Vancea, opera *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu, *Rapsodiile I și II op. 11*, *Poema română*, cele trei *Suite pentru orchestră*, *Suita „Impresii din copilărie”*, cele trei *Simfonii* și celebra operă *Oedipe* aparținând lui George Enescu.

Pe scenele festivalului ieșean au evoluat interpreți binecunoscuți, precum dirijorii: Ion Baci, Sabin Păutza, Radu Botez, Comeliu Calistru, Marin Constantin, Emil Simon, Emanuel Elenescu, Ludovic Bacs, Iosif Conta, Paul Popescu, Remus Georgescu ș.a.; soliștii: Ștefan Lory, Sofia Cosma, David Ohanesian, Valentin Teodorian, Martha Kessler, Emilia Petrescu, Georgeta Stoleru, Ștefan și Valentin Gheorghiu, Măria Slătinaru-Nistor, Ionel Voineag, Dan Grigore, Gabriel Croituiu ș.a.; ansambluri vocale și instrumentale, între care orchestrele simfonice ale Filarmonicilor din Cluj-Napoca și Timișoara, Orchestra Radio din București, orchestre de cameră din București, Cluj-Napoca și Iași, cvartetele de coarde Voces, Atheneum, Muzica, Eutherpe, ansamblurile Musica Viva (Iași), Ars Nova (Cluj-Napoca), Concordia (București), corurile Madrigal (București), Cappella Transylvanica (Cluj-Napoca), Animosi. Cantores amicitiae (Iași) și multe altele.

Festivalul Muzicii Românești a reprezentat pentru unii compozitori o rampă de lansare în viața culturală a țării, referindu-mă aici la tinerii studenți și absolvenți ai claselor de compoziție ale conservatoarelor din țară, precum Cristian Misievici, Viorel Munteanu, Theodor Caciara, a căror evoluție componistică poate fi urmărită încă de la prima ediție din 1973 și până la cea din 2009 inclusiv. Faptul că acești compozitori au reușit în timp să atingă un anumit grad de maturitate în creația lor se datorează și promovării de care au beneficiat prin intermediul Festivalului.

Pentru publicul ieșean, Festivalul Muzicii Românești a reprezentat șansa unui prim contact cu lucrări de valoare ale compozitorilor autohtoni, ale căror acorduri au ajuns să răsună și la Iași. Peste 100 de lucrări au fost interpretate în primă audiție la Iași prin intermediul Festivalului, dintre care o bună parte fiind în primă audiție absolută.

---

<sup>1</sup> Vasile, Vasile – *Metodica educației muzicale*, Ed. Muzicală, București, 2004, p.214.



Privind în ansamblu evoluția Festivalului Muzicii Românești remarcăm evidențierea rolului său multiplu: de promovare a valorilor artei componistice și interpretative românești, de cunoaștere/instrucție, respectiv de educare a publicului și a tinerelor generații de muzicieni, elemente ce vor duce, pas cu pas, la eliminarea nonvalorii din muzica noastră și la recunoașterea pe plan internațional a potențialului cultural autohton.

### Abstract

*The understanding of music needs a good knowledge of its ways of expression, knowledge that is achieved, first of all, by keeping a permanent contact with the musical creation in the concert hall. The present issue focuses on the public awareness of the Romanian music values, conceived through European modern techniques in the concerts of the Romanian Music Festival, also on the highlight of the multiple role of the festival: to promote the art, to cultivate and to educate the public and the young generations of musicians. This objective is reached by researching the festival archive, the chronicles and evolution of the public reactions.*

### BIBLIOGRAPHY

- Boțocan, Melania; -*Hronicul muzicii ieșene*, Editura "Noel", Iași, 1997  
Pascu, George  
Chelaru, Carmen (coord.) -*Filarmonica ieșeană la 65 de ani*, Editura Fundației Academice AXIS, Iași, 2007  
Pașca, Eugenia-Maria - *Kitsch-ul ca fenomen artistic în perioada contemporană și rolul educației estetice în formarea personalității adolescentului*, Revista Artes, vol.6, Editura Artes, Iași,

## 2. DEZVOLTAREA CREATIVITĂȚII COPIILOR PRIN INTERMEDIUL LUCRĂRILOR DE ARTĂ DEVELOPING CHILDREN CREATIVITY THROUGH ARTISTIC WORKS

Asist. univ. Ana-Maria Aprotosoiaie-Iftimi  
Department for Teachers Education,  
“George Enescu” University of Arts, Iași

### Rezumat

*Copiii sunt zilnic bombardați cu imagini prin intermediul mass-media lucru care determină foarte ușor ca percepția să devină nediferențiată: mai degrabă vor "scana" nediferențiat imaginile decât să le perceapă și să le analizeze pentru a lua decizii dacă le plac sau nu. Astfel când și dacă vor vizita o galerie sau expoziție vor trece în viteză de la o imagine la alta sau nu vor reflecta asupra sensului, semnificației, mesajului transmis. Un mijloc de a-i familiariza pe elevi cu limbajul artistic este utilizarea spre exemplificare a imaginilor - reproduceri de artă. Există numeroase controverse în jurul noțiunii de "a copia" sau "împrumuta" din operele artiștilor. Cu toate că este utilă utilizarea lucrărilor artiștilor pentru a forma abilitățile copiilor, practica de a "copia" trebuie folosită cu grijă și plasată într-un context clar.*

Între șase și unsprezece ani copiii se exprimă foarte ușor prin intermediul desenului. După această vârstă apare un blocaj datorită dezvoltării gândirii critice. Dacă în etapa 6-11 ani copiii desenează folosind scheme simbol, redau ceea ce au reținut și ceea ce au înțeles din ceea ce au văzut, după 10-11 ani doresc să redea ceea ce văd și astfel întâmpină dificultăți legate de mijloacele tehnice și limbajul specific artelor plastice. Astfel, o manieră utilă de a realiza o introducere în limbajul artistic-plastic, procedeele, tehnicile și mijloacele specifice de lucru o reprezintă folosirea ca modalitate de exemplificare a imaginilor - reproduceri de artă. De-a lungul anilor practica demonstrează că studierea lucrărilor artiștilor dezvoltă imaginația și creativitatea elevilor. Majoritatea artiștilor au studiat lucrările înaintașilor absorbind experiența acestora în propriul stil.

Cea mai mare provocare a unui cadru didactic la orele de educație plastică este probabil găsirea unei modalități de a-i încuraja pe elevi să ofere timp, atenție și înțelegere lucrărilor de artă. Multitudinea de imagini pe care le văd copiii la televizor, în reviste sau pe stradă prin intermediul panourilor

publicitare dezvoltă o percepție nediferențiată lucru care poate duce la incapacitatea de a analiza imaginile și de a reflecta asupra semnificației lor. Astfel când vor vizita o galerie de artă sau un muzeu nu vor fi capabili să identifice semnificațiile proprii atribuite lucrărilor sau nu vor fi capabili de o analiză mai profundă și vor trece în viteză de la o imagine la alta. Din această perspectivă practica de a utiliza imagini-reproduceri de artă la orele de educație plastică, ca puncte de pornire în analiza și interpretarea lucrărilor artiștilor este bine venită. Observând lucrările artiștilor copiii pot învăța despre felul în care lucrurile, fenomenele, sentimentele, situațiile de viață sunt sau pot fi percepute, imaginate sau interpretate și transpuse pe suprafețe vizual-plastice. De exemplu în afara atelierului, în mediul înconjurător, multe fenomene pe care le dorim a fi observate de către copii sunt complexe și tranzitorii: schimbarea continuă a luminii și a atmosferei face dificilă observarea și redarea norilor și a apei. Observând picturile lui John Constable (1776-1837) elevii pot învăța cum să picteze nori sau pot să înțeleagă felul în care poate fi redată apa studiind picturile lui David Hockney (1937-).

Copierea lucrării unui artist poate avea valoare dacă prin această practică sunt dezvoltate capacitatea de înțelegere și abilitățile practice. Simpla copiere a unei lucrări nu are valoare educativă pentru că doar facilitează o modalitate ușoară de producere a unei lucrări frumoase. A lucra după imagini-reproduceri de artă are o finalitate concretă și pozitivă când atenția copiilor este canalizată spre aspecte particulare pe care le pot învăța în încercarea de a le reproduce. Realizarea unei copii este o modalitate de explorare a tehnicilor și metodelor folosite de artist dar constituie doar primul pas în ajutorul oferit copiilor de a-și constitui propriul sistem de lucru.

Înainte de utiliza o lucrare de artă ca punct de plecare în achiziția elementelor de limbaj plastic, a procedeeelor, a tehnicilor de lucru este necesară analiza lucrării respective. Astfel, elevii se pot implica atât personal cât și critic în interpretarea operelor de artă constituindu-se astfel baza educației vizual-artistice. Filosoful Alasdir MacIntyre ridică problema unei lumi în care experiențele senzoriale nu pot fi interpretate și atunci totul s-ar reduce la descrieri senzoriale luate ad-literam: *asta este ceea ce văd, asta este ceea ce simt, ating, gust, aud*. Astfel am fi confrunțați cu o lume plină de forme, mirosuri, senzații, sunete și nimic altceva. O astfel de lume nu naște întrebări și nu furnizează răspunsuri. Elevii pot fi bine instruiți în domeniul limbajului vizual și își pot însuși tehnicile și procedeele desenului, picturii dar în același timp trebuie să învețe cum să adreseze întrebări despre lucrările de artă. Fără întrebări nu există răspunsuri și fără răspunsuri există

posibilitatea ca arta să devină tăcută, lipsită de semnificație, irelevantă pentru copii.

Echipa de artiști și critici de artă de la Tate Modern (UK) în decursul anilor de experiență cu publicul, elevii și cadrele didactice a identificat modalități ("ways in") de abordare, prezentare, descifrare, descoperire a lucrărilor de artă din galerie. Astfel sunt propuse patru cadre distincte de interpretare a lucrărilor de artă: "a personal approach, ways in to the subject, ways in to the object, ways in to the context". Pentru fiecare cadru există mai multe niveluri de analiză și pentru fiecare nivel echipa a propus întrebări cheie care să ghideze interpretarea și să faciliteze descoperirea semnificațiilor lucrărilor din galerie.

**ABORDAREA PERSONALĂ** - experiența noastră diferită, personală și socială, ideile și convingerile fiecăruia determină întrebările și răspunsurile legate de lucrările de artă iar acest aspect nu trebuie ignorat ci trebuie să constituie punctul de pornire în interpretarea unei lucrări.

Întrebări cheie:

*Eu:* Care este prima mea reacție legată de lucrare? De ce mă face să mă simt sau să gândesc în acest fel? Cine sunt eu? Care este felul în care vârsta, genul, rasa, determină reacția față de ceea ce simt? În ce fel răspunsurile îmi dezvăluie atitudinea, valorile, credințele? Cum mi se schimbă opiniile în decursul timpului și prin intermediul discuțiilor cu ceilalți?

*Lumea mea:* Despre ce îmi amintește lucrarea? De ce îmi reamintește despre asta? În ce fel țara mea, regiunea de baștină, familia, casa, trecutul îmi afectează reacția? Cum sunt răspunsurile mele, similare sau diferite de cei din jurul meu?

*Experiența:* Fiecare avem experiențe și interese diferite atunci când privim o lucrare de artă care ne determină să o interpretăm diferit.

**OBIECTUL** - prezența lucrării - orice lucrare de artă are calitățile sale, indiferent de stilul și perioada căreia îi aparține. Astfel se poate face o analiză a materialelor, procesului de lucru, se poate vorbi despre linie, ton, culoare, spațiu.

Întrebări cheie:

*Culoare/ formă/ suprafață/manieră de lucru:* De ce artistul a utilizat anumite culori, forme, o anumită manieră de lucru? Ce vocabular de artă pot folosi pentru a descrie liniile, textura lucrării?

*Materiale:* Din ce materiale este realizată lucrarea? Sunt materiale tradiționale, sunt materiale găsite? Este important materialul din care este realizată lucrarea? Care ar fi reacția față de lucrare dacă artistul ar folosi materiale diferite? Ce conotație sau ce asocieri determină materialul din care este realizată lucrarea?

*Procesul:* Cum a fost realizată lucrarea? Ce abilități implică? Ce modificări au fost făcute în timp ce artistul a realizat lucrarea?

*Mărimea:* Cât de mare este lucrarea? De ce este atât de mare? Ar fi modificări mari dacă ar fi mai mare sau mai mică?

*Spațiu/ poziționare/ mediu:* Este creată iluzia spațiului în lucrare, formele sunt bi-dimensionale sau artistul s-a folosit de spațiul real? Cum se poziționează privitorul față de lucrare? Este forțat să o privească dintr-un loc anume sau într-un fel special? Se poate conștientiza propria poziție în spațiu? Cum relaționează lucrarea cu spațiul din jur?

*Timp:* În cât timp a realizat artistul lucrarea? Ce fel de timp este implicat, unul real sau unul ficțional? Are lucrarea un timp al ei sau lucrarea în sine schimbă percepția asupra timpului nostru?

**SUBIECTUL-** despre ce este vorba- fiecare lucrare spune ceva, prin intermediul titlului, prin conținut, prin tipul lucrării.

**Întrebări cheie:**

*Conținutul:* Despre ce este lucrarea? Ce se întâmplă?

*Mesajul:* Ce întrebare stârnește lucrarea? Ne determină să răspundem într-un anumit fel? Este o poveste, o comandă, o provocare? În afară de descrierea a ceea ce se vede, se poate specula legat de ceea ce ar mai putea fi? Există anumite simboluri care pot fi recunoscute?

*Titlul:* Cum a numit artistul lucrarea? Titlul schimbă felul în care este percepută lucrarea?

*Tema:* Există o temă generală care leagă lucrarea analizată de alte lucrări?

*Tipul/genul:* Este o abordare contemporană sau un gen tradițional din istoria artei: nud, peisaj, scene de viață?

**CONTEXTUL-** relaționarea cu lumea largă - o lucrare de artă nu poate exista de una singură. Examinarea informațiilor de tipul cine a realizat-o, când, cum a fost realizată poate genera semnificații noi. În aceeași măsură prezentul ca și trecutul poate schimba lumina în care este percepută o lucrare. De exemplu câmpuri și zone ca politica timpului, societatea, știința, cultura vizuală, pot influența felul în care privim o lucrare de artă.

**Întrebări cheie:**

*Când/ unde:* Când și unde a fost realizată lucrarea? Se pot face conexiuni între lucrare și locul și perioada când a fost realizată?

*Cine:* Cine a realizat-o și pentru cine?

*Istoria:* Se poate relaționa cu perioada istorică și politică a timpului în care a fost realizată? Sunt abordate principalele idei istorice sau nu? A cui istorie o descrie?

*Prezentul:* Cum este văzută lucrarea astăzi și cum diferă de felul în care era văzută când a fost realizată? Cum s-au schimbat opiniile și de ce ?

*Alte domenii de creativitate / extinderea câmpului de cunoștințe:* Cum relaționează lucrarea cu alte arte sau alte domenii, de exemplu muzică, teatru, știință, psihologie, geografie, matematică, ecologie?

*Amplasamentul:* Cât de mult spațiu există în jurul lucrării și cum relaționează lucrarea cu celelalte lucrări din jur? Mărimea camerei, lumina, culoarea pereților crează o anumită semnificație? Cum ar arăta lucrarea în alt spațiu, atât afară sau înăuntrul galeriei?

Adresând întrebări despre lucrările de artă și interpretându-le, reflectând asupra lor se îmbunătățește experiența de viață. Elevii care se consideră mai puțin stăpâni pe tehnica de lucru au astfel ocazia să se dezvolte generând păreri personale despre lucrările de artă. Totodată se pot realiza legături între cunoștințele de teorie a artei, istoria artei și practica artistică. Stima în sine poate crește, elevii câpătând încredere în propriile opinii, se dezvoltă motivația de a împărtăși ideile și capacitatea de folosi un vocabular specific într-un context concret, se dezvoltă gândirea creativă prin nașterea unor idei noi, se îmbunătățesc capacitățile de comunicare, se dezvoltă abilitățile de rezolvare de probleme prin realizarea de conexiuni, comparații între informații.

Modelul propus mai sus poate fi, cu destul de multă ușurință, adoptat de și adaptat design-ului obișnuit al unei ore de educație plastică.

Alte modalități prin care cadrul didactic poate încuraja elevii să-și dezvolte o atitudine critică față de lucrările de artă:

- Înainte de a genera o discuție cu întreaga clasă este mai productiv ca elevii să discute între ei sau în grupuri. Astfel elevii pot fi împărțiți în cinci sau șase grupuri. Fiecărui grup i se distribuie același set de reproduceri și se cere ca fiecare grup să decidă o ierarhie a lucrărilor în funcție de cât se simt de atrași de imagini. Fiecare grup trebuie să prezinte alegerile făcute și să le justifice. Profesorul adresează întrebări legate de alegerile făcute direcționând discuția astfel încât elevii să facă o diferențiere clară între conținut și elementele vizuale folosite de artist.

- Alegerea spontană a lucrărilor poate genera discuții interesante dar cadrul didactic poate alege deliberat anumite lucrări care pot exemplifica și susține anumite teme de discuție ca de exemplu: lucrări realizate într-o gamă cromatică redusă, picturi cu lumini dramatice și contrast închis-deschis, picturi în care același subiect a fost tratat diferit.

- Pentru că imaginile fac parte din viața noastră de zi cu zi, este necesar ca elevii să fie încurajați să facă diferențieri și să observe detalii. Dincolo de o privire fugitivă, semnificația unei lucrări poate fi decoperită dacă elevii sunt solicitați să găsească de exemplu trei aspecte/părți ale lucrării care sunt mai interesante sau trei părți ale lucrării care sunt diferite una de alta.

- Creația unui artist poate fi folosită ca material pentru dezvoltarea personală a elevului. Prin conținutul lor, picturile pot fi inventive la nivelul povestirii sau narațiunii pe care o transmit. De exemplu se analizează o lucrare ce conține personaje și elevii se pot întreba cum a fost pictată acea lucrare, ce s-a întâmplat înainte de a fi pictată și după ce a fost pictată, cum sunt personajele de fapt când nu pozează pentru artist, cum și-ar prezenta familia într-o situație similară sau familiară, etc.

- Imaginarea lucrării ca un cadru dintr-un film poate conduce la interpretări interesante despre ce s-a întâmplat cinci minute înainte și cinci minute după cadrul redat.

- În discuțiile cu elevii se poate lua în considerare faptul că o lucrare poate fi prezentată publicului în contexte diferite: picturi familiare pot fi folosite pentru a decora obiecte familiare de exemplu pot apărea pe timbre, haine, ambalaje de ciocolată, cutii de ceai sau pentru a face publicitate unor produse. De aici se poate naște întrebarea dacă ceeași lucrare este percepută diferit când se situează într-o galerie sau este redată într-un calendar sau pe un panou publicitar.

- O modalitate foarte la îndemână în a-i ajuta pe copii să înțeleagă cum este realizată o lucrare este reconstruirea ei din aproximativ aceleași materiale ca obiectele folosite în pictură. Se pot naște discuții despre și comparații între imaginea reală și cea pictată subliniindu-se faptul că artistul a fost selectiv sau nu atunci când a pictat după imaginea reală. Aceste discuții pot fi puncte de plecare în realizarea lucrărilor de către copii pe teme similare.

Copierea lucrării unui artist poate avea valoare dacă prin această practică sunt dezvoltate capacitatea de înțelegere și abilitățile elevilor. Simpla copiere a unei lucrări nu are valoare educativă pentru că doar facilitează o modalitate ușoară de producere a unei lucrări frumoase. A lucra după imagini-reproduceri de artă are o finalitate concretă și pozitivă când atenția copiilor este canalizată spre aspecte particulare pe care le pot învăța în încercarea de a le reproduce. Realizarea unei copii este o modalitate de explorare a tehnicilor și metodelor folosite de artist dar constituie doar primul pas în ajutorul oferit copiilor de a-și constitui propriul sistem de lucru.

Maniere în care o lucrare de artă poate fi interpretată practic de către elevi:

- O pictură poate fi împărțită pe secțiuni și fiecare elev trebuie să interpreteze o anumită secțiune în așa fel încât să se potrivească cu a colegului (rezultă un puzzle lucrat în grup).

- O pictură este proiectată pe un perete caroiat. Fiecare elev își alege o parte care-i place mai mult și o lucrează folosind o altă tehnică, alt stil, alte materiale, etc.

- Li se prezintă elevilor reproducerea la o scară mică iar lucrarea trebuie lucrată la scară mare, scară naturală sau supradimensională și invers.
- Elevii sunt solicitați să interpreteze o pictură în altă gamă cromatică, acțiune care poate genera discuții despre felul în care culoarea poate modifica felul în care este percepută o lucrare.
- Se pot compara picturi cu același conținut tematic dar aparținând unor stiluri/școli diferite. Elevii pot fi solicitați să interpreteze o pictură în stilul altui artist.
- Elevii pot fi împărțiți în grupuri și fiecărui grup i se distribuie câte o pictură. Fiecare elev trebuie să observe și să analizeze în manieră personală lucrarea și să facă un comentariu detaliat, scris. Li se pot da câteva indicii pe care să nu le omită în descriere: conținutul, semnificația, atmosfera, elementele de limbaj plastic, maniera de lucru. Descrierile se schimbă între grupuri și fiecare elev va realiza o lucrare pe baza descrierii primite. La final se vor compara descrierile cu lucrările realizate și cu lucrarea de artă interpretată. Se poate lucra cu clase paralele, de același nivel și se pot schimba descrierile aceleiași lucrări între clase.

Filosoful Artur Danto vorbește despre ”întruchiparea semnificației” cu referire la faptul că o lucrare de artă este întruchiparea lumii artistului pe care a făcut-o cunoscută prin intermediul materialelor. Pentru ca elevii să aibă o întâlnire semnificativă cu opera de artă trebuie să știe cum să o interpreteze pentru a-și putea reprezenta lumea artistului. Acest lucru presupune extinderea învățării dincolo de limbajul formal al artei vizuale (linie, formă, culoare) și formarea de abilități tehnice. Abilitățile de lucru trebuie formate în paralel cu dezvoltarea vocabularului de specialitate și a capacității de analiză, interpretare, explorare și exprimare a ideilor.

### **Abstract**

*Every day the children are bombarded with images with the help of mass media, a fact which makes very easily the perception not to become differenced; they would rather scan the images without making any differences than to perceive and to analyse them in order to make the decision if they like them or not. This way, if they visit an exhibition they will pass very quickly from one image to another or they won't think over the meaning or the message that they deliver. A good way for the pupils to get acquainted with the artistic language is the use of images as examples – the reproduction of the art. There are many controversies upon the concept of “to copy” or “to inspire” from the works of the artists. Although the use of the artists' works in order to form the children abilities is very useful, the*



*concept of “copying” must be used very carefully and must have a clear context.*

Children between six and eleven easily express themselves through drawings. After this age there is a deadlock due to the development of critical thinking. If in this stage, between 6-11 years old, children drawn using symbol schemes, they illustrate what they remember and what they understand of what they saw, after the age of 10-11, they want to illustrate what they see and thus they face difficulties in technical means and language specific to arts. Thus, a useful way to achieve an input connected to artistic language software, processes, techniques and specific ways of working is to use images as examples - art reproductions. Over the years practice demonstrates that studying artists' works develops the imagination and the creativity of students. Most artists have studied the works of their forerunners absorbing their experience in their own style.

The biggest challenge a teacher in arts education faces during classes is probably to find a way to encourage students to give time and attention to understanding the works of art. The multitude of pictures that children see on television, in magazines or on the street through billboards develop an indiscriminate perception which can lead to the inability to analyze images and to reflect on their meaning. So when they will visit an art gallery or a museum they will not be able to identify their meanings assigned to the works of art or they will not be capable of a deeper analysis and they will pass fast from one image to another. From this perspective the practice of using pictures, reproductions of fine arts during arts education classes as a starting point for analysing and interpreting artists' works is welcomed.

Observing the work of artists children can learn about how things, phenomena, feelings, life situations are or may be perceived, imagined or interpreted and implemented on visual-aristic surfaces. For example, outside the workshop, in nature, many phenomena we want children to see are complex and transient: the eternal change of the light and of the atmosphere makes it difficult to observe and depict the clouds and the water. Seeing the paintings of John Constable (1776-1837) students can learn how to paint the clouds or how to understand the way water can be captured by studying the paintings of David Hockney (1937 -).

Copying the work of an artist can have a certain value if through this practice the capacity of understanding and practical skills are developed. The simple copying of a work has no educational value because it only facilitates an easy way to produce a beautiful work. Working after image-reproductions of art has a specific and positive purpose when children's attention is

channeled to particular issues that they can learn in their attempt to reproduce them. Making a copy is a way of exploring the techniques and methods used by the artist but it is only the first step in helping children to develop their own working system.

Before using an artwork as a starting point for acquiring the plastic language elements, the procedures, the work techniques it is necessary to analyse that work. Thus, students can get involved both personally and critically in interpreting the works of art, thus making up the base for visual-arts education. The philosopher MacIntyre Alasdair raises the question of a world in which sensory experiences can not be interpreted and then everything would be reduced to sensory descriptions taken word by word: *this is what I see, this is what I feel, touch, taste, hear*. This way we would face a world full of shapes, smells, sensations, sounds and nothing else. Such a world does not arise questions and does not provide answers.

Students can be well trained in the field of visual language and they can learn the techniques and procedures of drawing, painting but, at the same time, they must learn how to ask questions about works of art. Without questions there are no answers, and without answers there is the possibility that arts become silent, meaningless, irrelevant to children.

The team of artists and art critics at Tate Modern (UK), during the years of experience with the public, students and teachers have identified ways („ways in”) of approaching, presenting, deciphering, discovering works of art in the gallery. Thus four distinct frames of art interpretation are being proposed : ”a personal approach, ways in to the subject, ways in to the object, ways in to the context”. For each frame there are several levels of analysis and for each level the team suggested key questions to guide the interpretation and to facilitate the discovery of meanings of the works exhibited in the gallery.

**THE PERSONAL APPROACH** - our different personal and social experience, our ideas and individual beliefs determine the questions and the answers related to art works and this aspect should not be ignored but should be the starting point in interpreting a work.

Key questions:

*Me:* What is my first reaction related to the work of art? What makes me feel or think this way? Who am I? Which way do age, gender, race determine the reaction to what I feel? In what way the answers reveal my attitude, my values, my beliefs? How do my opinions change over time and through discussions with others?

*My World:* What does the work reminds me of? Why does it remind me of this? How does my country, my home region, my family, my home,

my past affect my reaction? How are my answers, similar or different from those of the people around me?

*Experience:* We each have different experiences and interests as we watch a work of art, which make us interpret it in a different way.

THE OBJECT - the presence of the work - any work of art has its merits, regardless of the style and the period to which it belongs. So an analysis of the materials, of the working process can be made, one can talk about the lines, the tone colors, the space.

Key questions:

*Color / shape / surface / working way:* Why did the artist use certain colors, forms, a certain way of working? What kind of art vocabulary can I use to describe the lines, the texture of the work?

*Materials:* What materials are used to realise the work? Are they traditional materials, are they found materials? The material used to realise the work is important? What would be the reaction to the work if the artist had used different materials? What connotations or what associations does the material used to do the work produce?

*The process:* How was the work accomplished? What skills does it involve? What changes were made while the artist realised the work?

*The size:* How big is the work? Why is it so big? Would there be great changes if it was bigger or smaller?

*Space / position / environment:* Is it created the illusion of space in the work, the forms are two-dimensional or did the artist use the real space? How does the viewer position himself to the work? Is he forced to look at it from a particular point or in a particular way? Can one realize his own position in space? How does the work relate to the surrounding space?

*Time:* How long did it take for the artist to make the work? What kind of time is involved, a real one or a fictitious one? Does the work have its own time or does the work in itself change the perception of our time?

THE TOPIC - what is it about – everything says something, through the title, by its content, by the type of work.

Key questions:

*The content:* What is the work about? What happens?

*Message:* What question does the work arise? Does it determine us to respond in any way? Is it a story, an order, a challenge? In addition to describing what is seen, can we speculate about what it might be? Are there certain symbols that can be recognized?

*The title:* How did the artist name his work? Does the title change the way the work is perceived?

*The theme:* Is there a general theme linking the analysed work to other works?

The type / the genre: A contemporary approach or a traditional type in art history: nude, landscape, life scenes?

THE BACKGROUND - relationating with the entire world - a work of art can not exist alone. Examining information like who made it, when, how has it been done can generate new meanings. Equally the present and the past may change the light in which the work is perceived. For example fields and areas such as time policy, society, science, visual culture can influence the way we see an artwork.

Key questions:

*When / Where:* When and where was the work done? Can we make connections between the work and the place and time when it was made?

*Who:* Who made it and for whom?

*History:* Can it be related to the political and historical time period in which it was made? Are the main historical ideas illustrated or not? Whose history does it describe?

*The present:* How is the work seen today and how is it different from the way it was seen when it was made? How did views change and why?

*Other areas of creativity / extending the field of knowledge:* How does the work relate to other arts or other fields, for example music, drama, science, psychology, geography, mathematics, ecology?

*Location:* How much space is it around the work and how does the work relate to the other works around it? Room size, lighting, wall color create a certain meaning? How would the work look in another area, both outside and inside the gallery?

Asking questions about artworks and interpreting them, reflecting on them improves life experience. Students who think that they don't master very well the work technique have the opportunity to develop themselves by generating personal views about the artworks. At the same time connections can be made between the knowledge of art theory, art history and artistic practice. Self-esteem may increase, the students gain confidence in their own views, the motivation to share their ideas and the capacity to use a specific vocabulary in a concrete context are developed, creative thinking develops through generating new ideas, communication skills improve, problem solving skills by making connections and comparisons between data are developed.

The above proposed pattern can easily be adopted and adapted to the design of a normal class of arts education.

Other ways through which the teacher can encourage students to develop a critical attitude towards a work of art:

- Before generating a discussion with the entire class it is more productive for students to discuss among themselves or in groups. Thus students can be divided into five or six groups. Each group gets the same set of replicas and each group is requested to decide on a hierarchy of the works depending on how much do they feel attracted by the images. Each group must present the choices they made and to justify them. The teacher makes questions about the choices they made directing the discussion so that the students can make a clear distinction between content and visual elements used by the artist.

- The spontaneous choice of the works may generate interesting discussions but the teacher can deliberately choose certain works which exemplify and support certain themes of conversation such as: works done in a limited color range, paintings with dramatic lights and dark-light contrast, paintings in which the same subject was been treated differently.

- Because the images are part of our everyday life, it is necessary that students be encouraged to make distinctions and to observe details. Beyond a fugitive glance, the meaning of a work may be discovered if the students are asked to find for example three aspects / parts of the work that are more interesting or three pieces of the work that are different from one another.

- An artist's creation can be used as a material for the student's personal development. By their content, paintings can be inventive at the story's level or at a narrative level. For example it is being analysed a work that contains characters and students may ask themselves how that work was painted, what happened before it was painted and after it was painted, how are the characters in reality when they do not pose for the artist, how would they present their family in a similar or familiar situation, etc.

- Imagining the work as a frame in a film may lead to interesting interpretations about what happened five minutes before and five minutes after the captured frame.

- In discussing with the students one may take into account the fact that a work may be presented to the public in different contexts: family pictures can be used to decorate familiar objects may appear on stamps, clothing, chocolate boxes, tea bags or to advertise certain products. The question arises thus whether the work is perceived differently when located in a gallery or when it is presented in a calendar or on a billboard.

- A very handy way to help children understand how a work is done is to rebuild it from almost the same materials as the objects used in the painting. Discussions may arise on and also comparisons between the real image and the painted one highlighting the fact that the artist was selective or not when

he painted according to the real image. These discussions can be starting points for children realising works on similar themes.

Copying the work of an artist can have be valuable if through this practice students' capacity to understand and their skills are developed. Simply copying a work has no educational value because it only facilitates an easy way to produce a beautiful work. Working after image-reproductions of artworks has a specific and positive purpose when children's attention is channeled towards particular aspects that they can learn in their attempt to reproduce them. Making a copy is a way of exploring the techniques and the methods used by the artist but it is only the first step in helping children to hold their own working system.

Ways in which a work of art can be practically interpreted by students:

- A painting can be divided into sections and each student must interpret a certain section so as to match the colleague's (resulting in a puzzle created by a group).

- A painting is projected onto a deteriorated wall. Each student chooses a part he likes best and works on it by using a different technique, a different style, different materials, etc..

- Students are introduced to a small-scale reproduction and the work must be made at a large, natural or oversized scale and vice versa.

- Students are asked to interpret a painting in a different color range, the action may generate discussions about the way color can change the way a work is perceived.

- Paintings with the same thematic content but belonging to different styles / different schools can be compared. Students may be asked to interpret a painting in the style of another artist.

- Students can be divided into groups and each group is distributed a painting. Each student must observe and analyze the work in personal way and to make a detailed written comment. They can be given some clues that they mustn't omit in the description: the content, the meaning, the atmosphere, the elements of artistic language, the working manner. Descriptions are exchanged between groups and each student will create a work based on the received description. In the end the descriptions will be compared to the works realized and to the interpreted work of art. One can work with parallel classes, at the same level and descriptions of the same work can be exchanged between classes.

The philosopher Arthur Danto speaks of "embodied meaning" referring to the fact that a work of art is the embodiment of the artist's world that he reveals through materials. For students to have a significant encounter with the work of art, they need to know how to interpret it to be able to represent

the artist's world. This involves extending learning beyond the formal language of visual art (line, shape, color) and training technical skills. Working skills must be formed in parallel with the development of a specialized vocabulary and of the capacity to analyse, to interpret, to explore and to express ideas.

## BIBLIOGRAPHY

- Amabile, Teresa M., "*Effects of External Evaluation on Artistic Creativity*", în *Journal of Personality Social Psychology*, vol.37, nr.2, p.221-231, 1979.
- Amabile, Teresa M., "*Creativitatea ca mod de viață*", Editura Științifică și Tehnică, București, (traducerea din limba engleză americană *Growing up Creative*, 1989), 1997.
- Barron-Tieger, Barbara, Tieger, P.D., "*Descoperirea propriei creativități*", Editura Teora, Iași (traducere din limba engleză *Do What You Are*, 1992), 1998.
- Bejat, M., "*Talent, inteligență și creativitate*", Editura Științifică, București, 1971.
- Berar, I., "*Dotarea superioară în domeniul artelor plastice: implicații psihopedagogice*", în *Studii și cercetări din domeniul științelor socio-umane*, vol.11, 2003.
- Runco, M.A., Pritzker, S.R., *Encyclopedia of Creativity*, Academic Press, 1999.
- Dickhut, Johanna E., "*A Brief Review of Creativity*" în <http://www.personalityresearch.org/papers/dickhut.html>, 2003.
- Dincă, Margareta, "*Caracteristici ale personalității creative la adolescenți*" în *Revista de psihologie*, vol.9., nr.1., p.19-31, 1993.
- Feist, G.J., "*Analysis of Personality in Scientific and Artistic Creativity*" în *Personality and Social Psychology Review*, vol.2, nr.4, p.309, 1998.
- Feldhusen, J.F., BanEng Goh, "*Assessing and Accessing Creativity: An Integrative Review of Theory, Research and Development*", în *Creativity Research Journal*, vol.8., nr.9, p.247, 1995.
- Isaksen, S. G., Firestien, R.L., "*The Assessment of Creativity. An occasional paper from the Creativity Based Information Resources Project*", The Center for Studies in Creativity, 1994.
- Landau, Erika, "*Psihologia creativității*", Editura Didactică și Pedagogică, București, 1974.
- Lindauer, M.S., "*Interdisciplinarity, the Psychology of Art and Creativity: an Introduction*" în *Creativity Research Journal*, vol.11, nr.1, p.10, 1998.

- Neacșu, Ghe., "*Procesul de creație artistică (I)* ", în *Revista de psihologie*, vol.3-4, p.163-174, 1998.
- Puccio, G.J., Talbot, R.J., Treffinger, D.J., "*Exploratory Examination of Relationship Between Creativity Styles and Creative Products*", în *Creativity Research Journal*, vol.8, nr.2, p.172, 1995.
- Roco, Mihaela, "*Creativitate și inteligență emoțională*", Polirom, Iași, 2001.
- Runco, M.A., "*Insight for Creativity, Expression for Impact*", în *Creativity Research Journal*, vol.8, nr.4, p.390, 1995.
- Rump, E.E., "*Relationships between Creativity, Arts-Oriented and Esthetic-Preference Variables*", în *Journal of Psychology*, vol.110, nr.First-Half, p.20, 1982.
- Rusu, E., "*Eseu despre creația artistică*", Editura Științifică și Tehnică, București, 1989.
- Simonton, D.K., "Artistic Creativity and Interpersonal Relationship Across and Within Generations", în "*Genius and Creativity*", <http://books.google.com>
- Sternberg, R.J., "*Manual de creativitate*", Polirom, Iași, 2005.
- Stoica-Constantin, Ana, "*Creativitatea pentru studenți și profesori*", Institutul European, Iași, 2004.
- Stoica-Constantin, Ana, Caluschi, Mariana, "*Ghid practic de evaluare a creativității*" Editura Performantica, Iași, 2005.



**Capitolul II: Învățământ artistic românesc-Învățământ artistic european  
1860-2010 / Romanian artistic education-European artistic education  
1860-2010**

**1. PROFESORUL ȘI DIRIJORUL CONSTANTIN I.  
CONSTANTINESCU (1903-1985) – REPREZENTANT DE SEAMĂ  
AL MUZICII IEȘENE  
CONSTANTIN I. CONSTANTINESCU (1903-1985), PROFESSOR  
AND CONDUCTOR – A MAJOR REPRESENTATIVE OF MUSIC IN  
IAȘI**

**Lector univ. dr. Zamfira Dănilă,  
“George Enescu” University of Arts Iași**

**Rezumat**

*Rememorarea și cinstirea personalităților care au ilustrat o școală de prestigiu este o datorie a fiecărei generații de intelectuali. Este și cazul Universității de Arte „George Enescu” care anul acesta (2010) sărbătorește 150 de ani de la întemeierea primei Școli moderne de Muzică și Declamațiune de pe teritoriul Moldovei. Constantin I. Constantinescu a fost una dintre cele mai proeminente personalități ale fostei Academii de Muzică „G. Enescu”, astăzi Universitate de Arte, care s-a afirmat în perioada dinainte și de după cel de-al doilea război mondial.*

*Eminent profesor de Teorie și solfegii la Conservatorul ieșean, Const. Constantinescu a ilustrat această disciplină până în 1967, contribuind la formarea unor strălucite promoții de absolvenți: compozitori, profesori, dirijori, muzicologi, etnomuzicologi ș.a. Dintre aceștia, unii i-au urmat la catedră: Iulia Bucescu și Adrian Diaconu, Nicolae Gâscă (dirijor), Viorel Munteanu (compoziție), Melania Boțocan și Paula Bălan (pian), Maria Jana Stoia (canto), Victor Gheorghe Dumănescu (dirijat orchestră), Florin Bucescu (etnomuzicologie, bizantinologie) ș.a.*

*În ceea ce privește creația sa didactică, o mare parte din aceasta s-a pierdut, menținându-se doar unele caiete cu solfegii și dicteuri în manuscris la Arhivele Statului din Iași unde soția sa i-a depus arhiva în 1991, materiale care nu au fost încă valorificate. În schimb, creația sa corală a avut șansa de a fi publicată încă din timpul vieții sale, în diverse colecții apărute la Iași. Dintre corurile sale, menționăm: madrigalele Decât mamă mă făceai (1929), Peste vârfuri trece luna (1930), Concert religios motet și fugă pentru cor mixt (1931), 15 colinde și cântece de stea pentru cor mixt*

*(1944), Pelinul (1932), Și-am zis verde cimbrișor (1953), Foaie verde de trifoi (1973), imnul Ce-ți doresc eu ție dulce Românie pentru cor mixt și pian (1931) ș.a. În domeniul simfonic a scris Divertisment caracteristic pentru orchestră simfonică mare, iar în cel vocal simfonic, Peneș curcanul – cantată pentru bariton, cor mixt și orchestră de suflători (1977).*

*Abordând genuri diverse, opera sa muzicală este valoroasă în contextul creației din Moldova, nereușind însă să se înscrie în marea creație cultă românească. Ca elev al marelui dirijor Antonin Ciolan, a avut realizări de prestigiu ca dirijor de orchestră simfonică, de formații corale și de ansambluri ale muzicii militare.*

Rememorarea și cinstirea personalităților care au ilustrat o școală de prestigiu este o datorie a fiecărei generații de intelectuali. Este și cazul Universității de Arte „George Enescu” care anul acesta (2010) sărbătorește 150 de ani de la întemeierea primei Școli moderne de Muzică și Declamațiune de pe teritoriul Moldovei. În galeria personalităților fostului Conservator ieșean sunt înscrise nume de mari muzicieni, actori și plasticieni care au avut un rol deosebit în dezvoltarea artei românești. Între reprezentații învățământului muzical strălucesc numele unor renumiți maeștri din diferite epoci: Gheorghe Burada și Teodor T. Burada, Gavriil Musicescu, Eduard Caudella, Titus Cerne, Enrico Mezzeti, Al. Zirra, Sofia Teodoreanu, Nicolae Teodorescu, Constantin Georgescu ș.a. pentru perioada mai veche, iar pentru cea următoare, Radu Constantinescu, Antonin Ciolan, Eliza Ciolan, Florica Nițulescu, Alexandru Garabet, George Pascu, Lucia Burada, Achim Stoia, Ioan Goia, Constantin I. Constantinescu, Mihail Cozmei, Elena Cozmei. În ultimele decenii s-au remarcat alte personalități ca Ion Baci, Vasile Spătărel, Anton Zeman, Tiberiu Popovici, Gheorghe Sirbu, Leonid Popovici, Iulia Bucescu, Adrian Diaconu, Nicolae Gîscă, Sabin Pautza, Viorel Munteanu. Prin strădania acestor muzicieni și dascăli s-au șlefuit și format generații de ucenici talentați care s-au afirmat în contextul culturii naționale, continuând la un nivel superior activitatea mentorilor lor și purtând renumele școlii muzicale ieșene nu numai în țară, ci și peste hotare. Se întâmplă uneori ca ucenicii marilor dascăli să le urmeze la catedră, contribuind la desăvârșirea operei profesorilor lor. Ilustrând ideea de mai sus pot fi observate asemenea filiații și la fostul Conservator din Iași: Alexandru Zirra și Antonin Ciolan au fost elevii lui Gavriil Musicescu, iar George Pascu și Constantin Constantinescu, ucenicii acestora din urmă, iar exemplele ar putea continua.

Frământările social politice de dinaintea și din timpul celui de-al doilea război mondial au determinat și reacții deosebite, oamenii de cultură fiind tentați să aprofundeze și să dezvolte sfera preocupărilor spiritual-artistice pentru a scăpa de coșmarul realităților de atunci. Exemplificăm afirmația aceasta prin aceea că în plin război, la Iași a fost înființată instituția artistică de excepțională valoare, Filarmonica „Moldova”. Prin profesorii săi, fosta Academie de Muzică „G. Enescu” a adus o contribuție de prim rang la înființarea acesteia, iar mai târziu, și a altor instituții artistice, împlinind astfel idealurilor înaintașilor. Partidele instrumentale ale orchestrei simfonice erau asigurate de maeștrii de la Conservator și de studenții lor, iar unele din concerte au fost dirijate tot de profesori. Grija pentru pregătirea profesională a studenților devenea în aceste condiții una din cele mai importante sarcini ale profesorilor, pentru a se putea face față cerințelor de interpretare de nivel ridicat. Dar greutățile și nevoile din timpul războiului s-au repercutat și asupra vieții muzicale din Iași, instituțiile specifice fiind nevoite să se refugieze în Banat. În această perioadă sumar schițată de noi, de aproximativ două decenii, și-a desfășurat prima parte a activității muzical-didactice, profesorul, dirijorul și compozitorul Constantin Constantinescu, unul din vajnicii luptători pentru ridicarea pe o treaptă superioară a muzicii culte ieșene. Destinul a vrut ca după 1950, Conservatorul ieșean să fie desființat, iar profesorii să fie puși în situația dificilă de a-și găsi alte servicii. În condițiile politico-sociale vitrege ale anilor '45-60, Constantin Constantinescu a optat să rămână profesor la Iași, predând la nou înființatul liceu de muzică teorie și solfegiu, până la reînființarea Conservatorului în 1960 când s-a întors la instituția unde fusese încadrat și lucrase cu ani în urmă. Cu toate că era înaintat în vârstă – avea aproape 60 de ani – împreună cu muzicienii Achim Stoia, George Pascu, Alexandru Garabet, Florica Nițulescu, Constantin Constantinescu s-a angajat cu toată dăruirea în activitatea la catedră, în calitate de profesor titular de Teorie și solfegii la Conservatorul ieșean, reușindu-se astfel ca într-un timp record, vechea școală muzicală ieșeană să se ridice la un bun nivel profesional și să dea valoroase promoții de absolvenți, începând cu anul 1965. Intensa activitate la catedră a lui Constantinescu și muzicienilor menționați anterior și strălucitele rezultate obținute au făcut ca acești adevărați maeștri să fie deosebit de respectați și admirați de către studenți. Ar fi eronat a-l considera pe Constantin Constantinescu doar un mare pedagog muzical, întrucât acesta s-a afirmat și în alte domenii precum interpretarea muzicală și compoziția.

Datele biografice prezentate în continuare sunt alcătuite atât pe baza referințelor publicate în literatura de specialitate<sup>2</sup>, cât mai ales utilizând două surse documentare deosebit de importante aflate în arhiva personală a muzicianului, arhivă care în 1991 a fost donată Arhivelor Statului din Iași de către soția profesorului, Ecaterina Constantinescu. Este vorba despre două volume dactilografiate, primul intitulat *Autobiografie* și realizat de Constantin Constantinescu, probabil în 1983, iar al doilea – *Monografie* – este lucrarea de gradul întâi semnată de profesorul de muzică Cristian Arginteanu, sub îndrumarea compozitorului Anton Zeman.

Fiu de țărani din comuna Trușești, județul Botoșani, provenit dintr-o familie cu 10 copii, și-a început instrucția muzicală la Școala Normală de învățători „Vasile Lupu” din Iași, unde a învățat atât muzică vocală, cât și instrumentală, remarcându-se ca un foarte bun trompetist în orchestra și fanfara liceului. În anii terminali ai liceului și după absolvire (1924), cât a fost pedagog (până în 1927), a fost dirijor adjunct al fanfarei școlare, dirijor principal fiind profesorul său, Rudolf Hass. Între profesorii de la Școala Normală se numără muzicieni competenți precum Constantin Baci (1885-1959) și Mihai Barbu (profesor de vioară). Din 1924 și până în 1931 a urmat cursurile Conservatorului de Muzică și Artă dramatică „G. Enescu” din Iași, având ca profesori pe Sofia Teodoreanu (teorie, solfegii și dictat), Alexandru Zirra și Ioan Ghiga la armonie, Antonin Ciolan și Const. Georgescu (contrapunct, fugă și compoziție), Antonio Cirillo și Vasile Darim (trompetă). Actele de studii din arhiva personală a muzicianului demonstrează existența la Conservatorul din Iași a unei exigențe deosebite și severități în acordarea notelor la examene. O dovadă în acest sens este faptul că la teorie a obținut la finalul studiilor doar media generală 7,66, dar mai târziu, cu această notă a urmat la catedră Sofiei Teodoreanu, fosta sa profesoară. Și la trompetă a absolvit doar cu media 7,33, cu acest modest rezultat reușind să ocupe prin concurs postul de șef al muzicii militare din Calafat. Cele relatate anterior demonstrează seriozitatea și exigența de care dădeau dovadă profesorii din acele timpuri. Buna pregătire profesională obținută de Constantin Constantinescu de-a lungul anilor de studii a constituit o bază solidă pentru întreaga sa carieră muzicală. Astfel, în 1927, când era încă student, i s-a încredințat postul de profesor suplinitor la Școala de cântăreți bisericești, pe care l-a ocupat timp de patru ani, până în 1931,

---

<sup>2</sup> Viorel Cosma, *Muzicieni români. Lexicon*, București, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1970, p. 129; Viorel Cosma, *Muzicieni din România. Lexicon*, vol. II (C-E), București, Ed. Muzicală, 1999, pp. 43-44; Melania Boțocan, George Pascu, *Hronicul muzicii ieșene*, Iași, Ed. Noël, 1997, p. 319-320; Mihail Cozmei, *Existențe și împliniri – Dicționar bio-bibliografic, domeniul: Muzică*, Iași, Ed. Artes, 2010, pp. 119-122; M. Cozmei, *Învățăământ artistic muzical la 150 de ani, Iași, Ed. Artes, 2010*, pp. 205-206.

când a și absolvit Academia. Cum am menționat anterior, a devenit apoi șef al muzicii militare din Calafat (până în 1935), după care s-a mutat la Brăila la Liceul „N. Bălcescu”. Excepționalele rezultate obținute în activitatea de șef de muzică militară cât și ca profesor de muzică i-au înlesnit accesul spre învățământul superior. Astfel, în 1939, a fost chemat la catedra de Ansamblu, cor și orchestră a Academiei de Muzică și Artă dramatică din Iași. Abia după trei ani a devenit profesor definitiv, deoarece între timp a fost mobilizat pe front. Anii care au urmat i-au dus alte greutăți inerente perioadei de după război, între care și refugierea în Banat a Academiei „G. Enescu” și mai ales desființarea acestei instituții în 1950. Între 1950-1960 a funcționat ca profesor de teorie și solfegii la Liceul de Muzică și Arte Plastice, formând tinere generații deosebit de bine pregătite, care și-au continuat studiile la Conservator. Încununarea carierei sale didactice s-a înfăptuit între anii 1960-1967, când așa cum arătam, Constantin Constantinescu a fost repus în drepturile sale la Conservator după reînființarea acestuia în 1960. După ieșirea la pensie s-a arătat preocupat mai ales de publicarea creațiilor sale muzicale, iar spre sfârșitul vieții, de alcătuirea fondului arhivistic personal.

Desigur că toate aceste informații privind cariera profesională a profesorului și dirijorului Constantin Constantinescu, pun în lumină deosebita înzestrare și solida pregătire de specialitate. Trebuie însă subliniate și calitățile morale ale acestuia, corectitudinea, generozitatea, curajul de care dădea dovadă în susținerea ideilor sale. Un episod care vine în sprijinul acestei idei este și cel întâmplat la Brăila, pe când era profesor acolo. Astfel, după un concert al maestrului George Enescu susținut în această localitate, în ziarul local „Cuvântul” a apărut un articol în care un ziarist mediocru a avut îndrăzneala de a-l critica, evident nefondat, pe marele nostru muzician. Imediat, Constantinescu a luat poziție, publicând un material cu titlul sugestiv *Un geniu speculant, nu! – un gazetar impertinent, da!* și implicându-se el însuși în difuzare. Materialul, în care Constantinescu ia apărarea cu hotărâre, în termeni cât se poate de direcți și caustici, se încheie cu un proverb de o usturătoare ironie: „Si tacuisses, philosophus mansisses”<sup>3</sup>.

Atitudinea sa în viață a fost întotdeauna fermă, plină de curaj și de demnitate, luptând pentru apărarea valorilor morale și artistice. În raporturile sale cu oamenii, avea obiceiul de a-și manifesta intransigent și deschis părerile (chiar și atunci când nu era absolut sigur de ele) și de a

---

<sup>3</sup> În ziarul *Cuvântul* nr. 257, 7 nov. 1937.

combate vehement ceea ce credea că era incorect și nedrept, ceea ce i-a adus destule necazuri și șicane din partea celor vizați. Prietenul său, dirijorul Ion Românu a reușit să-i facă o caracterizare veridică și cuprinzătoare, în cuvinte puține: „Caustic, dar drept, sever, dar sensibil, el își pleacă urechea spre tinerele generații. Fermitatea caracterului și patriotismul ce se desprinde din tot ce a scris și făcut, mă îndeamnă să-l asemnăn în mintea mea cu un oștean din arcășimea lui Ștefan Voievod”.

La catedră, s-a manifestat ca un mare pedagog, având o conduită dură cu cei leneși și ignoranți și generoasă cu cei care munceau și se străduiau să învețe cât mai bine. Chiar sub aparența unei durtăți, elevii și studenții săi simțeau bunătatea inimii sale. Astfel, era sociabil cu tinerii și în general cu oamenii cu care lucra, se interesa de problemele acestora, ajutându-i pe cei ce solicitau cărți sau bani cu împrumut și lua apărarea celor pe care îi considera persecutați sau nedreptățiți. Se apropia de oameni și pe altă cale, cea a sfaturilor bune, a îndrumării. „Mi-a fost cel mai apropiat și drept sfetnic” spunea un fost elev după mai bine de două decenii de la terminarea facultății, iar o fostă elevă declara fostului său coleg Cristian Arginteanu: „Profesorul Constantin Constantinescu este un model de conduită morală, prin caracterul său și noblețea sufletească ascunse sub o aparentă duritate”.

Putem afirma fără teama de a greși că profesorul Constantinescu s-a distins în mod remarcabil mai ales în activitatea sa didactică. Încă din vremea când urma cursurile Școlii Normale „V. Lupu” din Iași – vestită prin exigența profesorilor și calitatea excepțională a majorității absolvenților - Constantin I. Constantinescu a dobândit nu numai deprinderi de pedagogie școlară și cunoștințe temeinice, ci și o mare pasiune pentru **activitatea practică la catedră**. Învățământul a fost vocația sa și pentru acest domeniu a făcut sacrificii, ca abandonarea activității din armată, unde ar fi avut șanse mai mari de afirmare.

În cei aproape 40 de ani de muncă educativă la diferite tipuri de școli a reușit să țină ore de înaltă ținută, bogate în conținut, clare și eficiente. Neadmițând improvizația și considerând-o un defect, își pregătea lecțiile cu o meticulozitate rămasă proverbială. Munca sa la clasă avea caracterul unei oficiieri rituale, de la care nu admitea nici o abatere. Știind aceasta, la liceu sau la Conservator, după intrarea în clasă a profesorului, nimeni nu îndrăznește să treacă pragul clasei, indiferent dacă era rector, administrator, elev sau student. Fin cunoscător al caracteristicilor psiho-fizice ale tinerilor, profesorul avea calitatea de a-și adapta lecția în raport cu vârsta, nivelul de pregătire și talentul celor care stăteau în bănci și așteptau să primească învățătura. Lecțiile sale aveau întotdeauna un caracter practic-aplicativ, fără teoretizări sofisticate cum se prefera într-o vreme chiar de unii maeștri

renumiți. Conciziunea sa care mergea până la laconism a rămas de asemenea proverbială. De aceea, pentru examene studenții trebuiau să aibă mare grijă nu numai să învețe, ci și să nu cadă în păcatul parlamentărilor gratuite despre muzică și al poveștilor. Riscu să fie ridiculizați de profesor cu expresia „ologi muzicali” (Carmen Capato, gânduri despre un dascăl de Conservator, *Autobiografie*, p.35).

Deși foarte sever, nu intimida pe cei cu care lucra ci le insufla un „respect nemărginit” pentru cunoștințele însușite temeinic, „nu în grabă, nu cu mijloace facile, ci cu grijă deosebită pentru cel mai mic detaliu, cu răbdarea așezării pe baze solide a disciplinelor ce constituiau, desigur, osatura pe care se clădește personalitatea oricărui muzician veritabil: teoria, solfegiul, dictatul muzical”.

Constantin I. Constantinescu a acordat atenție muncii didactice la toate nivelele de vârstă școlară fără a subaprecia cu nimic vreo categorie sau a supraaprecia altele. Ca și alți profesori de înaltă ținută profesională și probitate morală de atunci (A. Stoia, G. Pascu), C. Constantinescu a fost un profesionist adevărat, nu numai în calitate de profesor de nivel universitar, ci și la liceele unde a activat. Se păstrează până azi consemnări privind nivelul muzical al elevilor claselor din Liceul Militar „General Macarovitch” din Iași și de la Liceul „N. Bălcescu” din Brăila.

În domeniul didactic, a reușit să publice doar câteva materiale, *Învățământul muzical în cadrul educației generale și Portretul psihologic al elevului F.I. din clasa I-a a Seminarului Pedagogic Iași*<sup>4</sup> și alte câteva articole, în presa vremii, dintre care amintim articolul *Un geniu speculant, nu! Un gazetar impertinent, da!*, menționat anterior.

În Fondul documentar al profesorului Constantin Constantinescu se păstrează mai multe manuscrise cu caracter didactic: *Caiet de notițe luate la cursul de teorie a d-lui profesor C. Constantinescu* (Mapa V, nr.11), materiale redactate pe teme de teoria muzicii, conferințe – lecții despre compozitori celebri (în Mapele II și IV). Iată titlurile materialelor ce țin de teoria muzicii: *Ritmul, Melodia, Transpoziția și felurile ei, Ornamentația melodică, Notația muzicală, Coralul*. Cercetările lui Constantin I. Constantinescu vizând disciplina *Teoria muzicii* ilustrează în mod inegal principalele capitole ale acesteia. Din mulțimea de subiecte și teme abordate doar o mică parte au ajuns în starea de finisare necesară pentru a fi publicate. Între acestea se remarcă studiile despre *moduri* și *transpoziții* care pot fi considerate modele de tratare didactică a unui subiect de teorie. Studiile dactilografiate – părți constitutive ale cursului său, bogatul material

---

<sup>4</sup> În *Buletinul Seminarului Pedagogic Universitar din Iași*.

informativ, multiplele explicații și interpretări pe diverse teme dovedesc deosebită importanță pe care a acordat-o profesorul cercetării didactice. Pe baza acestor cercetări există posibilitatea alcătuirii unui *compendiu* de teoria muzicii care ar prezenta interes dacă ar părăsi abordarea din perspectivă istorică a problemelor specifice disciplinei.

Pentru lecțiile cu caracter practic ca și pentru examene, C. I. Constantinescu a creat solfegii și dictate pe care le-a reunit în grupuri de câte 4, 5, 12, etc., după criterii diverse explicate în titlu. Mapa II din fondul Constantin Constantinescu cuprinde aproape 100 solfegii și dictate, veritabile instrumente de lucru, așezate în 9 grupe: 1) *15 solfegii cu alternanța tuturor cheilor și pe toate liniile portativului pentru anul III, secția pedagogică-profesori, dirijori de cor, compozitori*. Modul de întocmire dovedește mult simț pedagogic și dorința de a atrage pe studenți la rezolvarea unei probleme aride de teorie prin melodii simple, accesibile; 2) *12 solfegii de greutate medie pentru anii I, II (eventual III) – secția pedagogică, profesori, dirijori de cor, compozitori* (Mapa II nr. 2); 3) *12 solfegii în stil folcloric pentru anul II și III secția pedagogică* (Mapa II nr.2) (În realitate sunt 13 solfegii nr.12 F apărând de două ori – deci, cu două melodii diferite); 4) *10 solfegii pentru citire ritmică* utilizate la anii I-II secția pedagogică (de fapt sunt 11 solfegii – Mapa II, nr.2); 5) *5 solfegii pentru examenul de stat* (Mapa II nr.8); 6) *12 dictate melodice pentru anul III secția pedagogică* (Mapa II nr.5); 7) *1-23 dictate în stil neobizantin* (moduri neobizantine) care pot fi utilizate și ca solfegii (Mapa II nr.9); 8) *3 dictate polifonice la trei voci* pentru anul III (Mapa II, nr.7); 9) *5 dictate polifonice la 4 voci* pentru anul III secția pedagogică (Mapa II nr.6).

Prin cele 96 de solfegii și dictate, în majoritate create cu scopul de a servi ca material muzical la ore, profesorul Constantin Constantinescu a urmărit pregătirea tinerilor sub aspect intonațional, ritmic, armonic și polifonic. În munca sa didactică, avea în vedere nu numai formarea deprinderilor ci și antrenarea gândirii muzicale, fără de care nu se poate atinge un nivel de performanță în arta muzicală.

Crearea melodiilor didactice nu implică la C. I. Constantinescu într-atât inspirația, ci mai ales cunoașterea legilor esențiale ale limbajului muzical și capacitatea de a inventa exerciții în care regulile să se reflecte cât mai fidel. *Criteriul utilitar – didactic* domină asupra celui estetic în aceste materiale. De aceea, este ușor de observat că melodiile sunt construite după anumite șabloane care crează impresia de uniformitate, acest fapt fiind justificabil din perspectiva respectării criteriilor didactice.

Dacă în învățământul superior „modelul” Constantin I. Constantinescu uneori a fost admirat iar alteori contestat, ca orice model, în schimb



popularitatea lui a crescut continuu în rândul cadrelor didactice din învățământul preuniversitar în primul rând datorită compozițiilor sale corale. Acestea au fost interpretate în toate provinciile locuite de români de către formațiile corale școlarești mixte sau la 2-3 voci egale. Dar creația sa cuprinde nu numai muzică corală destinată elevilor, ci și piese corale de anvergură pentru ansambluri mixte, precum și muzică simfonică și de scenă<sup>5</sup>.

Sectorul muzical căreia i-a dedicat cea mai mare parte a talentului și energiei sale creatoare și care i-a adus adesea satisfacții este cel al creației corale. Compozitorul însuși, aproape octogenar, a spus-o: „Lucrările corale poate sunt cele mai realizate din creația mea pentru că dintotdeauna am meditat adânc asupra lor”. Aceasta pentru că în perioada formării sale, muzica corală împreună cu cea instrumentală și simfonică se afla în plin avânt. Se ajunsese la realizări veritabile chiar în genurile mai greu de abordat: simfonia, concertul instrumental, suita sau poemul simfonic. În domeniul coral activau compozitori de primă mărime: D.G.Kiriac, I. Vidu, Gh. Cucu, T. Teodorescu, T. Popovici, ș.a.

O altă cauză care l-a determinat să compună piese corale este îndelungata sa carieră de **dirijor de cor**. Constantin Constantinescu a dirijat diverse formațiuni corale și instrumentale cu rezultate din cele mai bune, la aproape toate instituțiile unde a lucrat, începând din 1924 la Iași, pe vremea când era pedagog la Școala Normală și terminând în anul 1961, când a reușit

---

<sup>5</sup> Piese instrumentale și vocal-instrumentale: *Preludiu și fugă pentru pian* (1931, lucrare de școală); *Divertiment caracteristic – episod tragic* (pentru orchestră simfonică) dirijat în 1934 de Theodor Rogalski; *Închinare celor căzuți pentru patrie* – pierdută în bombardamentul din 4 aprilie 1944; *Luminile nopții* – cantată pentru cor mixt și orchestră (în 1961, pentru vizita lui Gh. Gheorghiu-Dej la Iași), *Peneș Curcanul* – cantată pentru bariton, cor mixt și orchestră; orchestrările unor coruri: *Foaie verde și-un dudău*; *Bănuță*; *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie* și însoțirea cântecului popular oltenesc *Maria neichii*, *Marie* - voce solo însoțită de acompaniament de orchestră simfonică; *ilustrații muzicale* la piesele de teatru jucate de artiști pentru copiii din Iași: *Cele două orfeline* (Demnery și Corman), *Iepurele și motanul* (Landau), *Ursuleții veseli* (Polivanova), *Punguța cu doi bani* (după I. Creangă), *Porumbelul alb* (M Popescu și G. Teodorescu); *orchestrările* sale realizate la unele pagini muzicale din opere semnate de compozitori consacrați: 1) Giuseppe Verdi, din opera Nabucodonosor – *Uvertura*; din opera *Rigoletto* – *scenele 2 și 3 din actul III*; din opera *Traviata* – *scena a 5-a și duetul din Actul III*; 2) Gaetano Donizetti – din opera *Lucia di Lammermoor*, *scena a 5-a și aria*; 3) Georges Bizet – din opera *Carmen*, *Aria lui Escamillo, actul II*; 4) Max Bruch – din *Kol Nidrei*, poemul ebraic; 5) Edward Grieg – din *Suita Peer Gynt*, *La chanson du Solveyg*; 6) Franz Schubert – *Moment muzical*; 7) Johannes Brahms – *Dans unguresc nr.1*; 8) Filaret Barbu – din opereta Ana Lugojana, *Marșul muncitorilor* pentru fanfară.

să formeze în satul vasluian Cozmești un colectiv artistic la nivel semiprofesionist, care a uimit juriul la un concurs național la București, obținând locul I.

Unele realizări interpretative din cele multe obținute în peste trei decenii de muncă dirijorală, menită a fi consemnate întrucât pot constitui modele pentru tinerii muzicieni în formare. Spicuim câteva:

- în 25 de zile a pregătit Corul Școlii de cântăreți din Iași, care la 14 octombrie 1927 a cântat „cum numai Gavriil Musicescu a mai făcut”, la patru voci, muzică bisericească, iar în decembrie, a fost premiat la concursul de colinde de la Ateneul „Ion Creangă” din Tătărași (*Autobiografie*, pag. 6);
- la Călărași, cu un cor mixt de 60 de persoane „a făcut cinste armatei române” (Mapa IV nr. 7, act nr. 5708/1933, iulie 25);
- corul organizat la Liceul Militar din Iași în 1935 „a stârnit admirația mitropolitului Nicodim al Moldovei” (*Monografie* de C. Arginteanu, p.36);
- la Liceul „N. Bălcescu” din Brăila, unde a organizat un „ansamblu coral masiv” (160-210 elevi, de diferite vârste), s-a remarcat „execuția impecabilă a tuturor bucăților cântate” (*Națiunea* nr. 174 din 8 dec 1937);
- concertul pentru comemorarea lui G. Musicescu la Teatrul comunal din Brăila „a avut un succes desăvârșit” (ziarul *Cuvântul* nr. 75 din 2 aprilie 1939), sau „Munca distinsului profesor precum și sânguința elevilor a fost viu răsplătite prin aplauze prelungite” (ziarul *Curentul* din București nr.4014 din aprilie 1939, cu ocazia concertului coral de la Teatrul comunal din Brăila).
- 30 de concerte de promenadă dirijate la postul de radio „Moldova” din Iași (1939-1943).
- conducerea fanfarei din Cozmești - jud. Vaslui (1961-1970), cu care a obținut performanțe deosebite, imprimând și un L.P.
- dirijor al orchestrei simfonice a Filarmonicii „Moldova” din Iași (1942-1948).

**Creația corală<sup>6</sup>** a lui Constantin I. Constantinescu, rod al unei activități componistice de peste cinci decenii (1927-1977) este inegală și

---

<sup>6</sup> În total, 38 de piese corale, din care 34 sunt coruri à capella, iar patru coruri cu acompaniament de pian: *Ce suflet trist, Bătuta, Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie, Strajă României socialiste*. Corul *Bate murgul din picior* face parte și din grupul celor à capella, dar cu alt titlu, *Și-am zis verde cimbrisor*. Iată titlurile corurilor à capella: *Rugăciune* (cor mixt, 1929); *Decât mamă mă făceai* (cor mixt, 1929); *Urare(Mulți ani)* (cor mixt, 1929); *Frunză verde foi de nuc* (cor mixt și solo alto, 1930); *Peste vârfuri trece luna* (cor mixt și solo tenor, 1930); *Concert religios* (cor mixt, 1930-1931); *Foaie verde și-un dudău sau Dorul mândrei* (cor mixt, 1932); *Pelinul sau Frunză verde măgheran* (cor mixt, 1932); *Dealul-i deal și valea-i vale* (cor mixt, 1933); *15 colinde și cântece de stea* (1934-1944, 13 coruri mixte, 2 coruri bărbătești); *Popor, izvor renăscător* (cor mixt, 1951); *Cântecul Bistriței* (cor mixt, 1951); *Cântec pentru al XIX.lea congres al P.C. al U.R.S.S.* (cor mixt, 1952); *Și-am zis verde cimbrisor* (cor mixt și solo tenor, 1953); *Sunt fiu al acestui*

plină de meandre ca și timpurile în care s-au născut. Părerile despre această creație nu sunt la unison, reflectând sursa de la care provin. Foștii elevi de la Conservator (azi profesori de muzică, dirijori, compozitori) manifestă tendința de a o supraevalua, pe când muzicienii din mediile profesioniste afișează multă răceală, mergând chiar până la negarea valorii acesteia.

De compoziție, nu s-a ocupat în mod sistematic și continuu decât în anii studenției la Conservator. În rest, prin natura profesiei de cadru didactic și dirijor, era supraîncărcat cu diverse activități din afara sferei compoziției. Totuși, atunci când i se cerea sau avea nevoie de o piesă nouă la anumite serbări sau spectacole, relua vechea preocupare și realiza o nouă lucrare. Acest mod de abordare a compoziției, cu multe intermitențe, a împietat asupra perfecționării tehnicii de scriitură corală.

În activitatea sa de creație se pot remarca două perioade. **Prima**, din tinerețe, din care datează patru lucrări care au luat mențiunea a doua la concursul de compoziție a Premiului „G. Enescu” în 1931. Este vorba de corurile *Foaie verde foi de nuc*; *Peste vârfuri trece luna*; *Decât mamă mă făceai* și *Concert religios*. Tot din această perioadă sunt prelucrările sale de folclor, mai ales a unor melodii de colindă și cântece de stea.

**A doua perioadă de creație** se situează spre sfârșitul carierei sale didactice și în anii următori. Reînființarea Conservatorului și revenirea sa la catedra universitară parcă i-au înprospătat forțele și i-au dat noi impulsuri spre creație. La acest institut au activat și alți muzicieni renumiți, unii din vechea generație: Achim Stoia, George Pascu, Alex. Garabet, Ella Urmă, iar alții ca V. Spătărelu, A. Zeman și S. Păutza din generația tânără care manifestă intense preocupări de înnoire. S-a scris chiar despre influența tinerilor muzicieni de la Conservator asupra celor vârstnici, mai ales asupra lui Achim Stoia, care a asimilat tehnicile de compoziție contemporane.

Așadar, în ambele perioade de creație, mediul și condițiile muzicale superioare și-au spus din nou cuvântul.

---

*pământ* (cor mixt și solo tenor, 1953); *Luminile nopții* (cor mixt, 1956); *Hora unirii* (cor mixt, 1959); *Închinare partidului* (cor mixt, 1961); *Darul meu și Cântec pentru mama* (cor à capella, 1961); *Azi muncesc cu satu-ntreg*; *Te preamărim iubită țară* (cor mixt à capella, 1964); *Fii slăvit* (cor mixt à capella, 1968); *Un imn de slavă harnicilor mâini* (cor pe trei voci egale, 1971); *Noapte ieșeană* (cor mixt și soliști, 1972-73); *Foaie verde de trifoi* (cor pe trei voci egale, 1973); *Cât îi de frumoasă* (cor pe trei voci egale, 1973); *Noi aici avem sălașul* (cor mixt à capella, 1951); *Veniți la marea sărbătoare* (cor mixt, 1978); *Nu uitați eroii* (cor mixt, 1973); *Toată lumea așa mă-ntreabă* sau *Frunză verde poamă albă* (cor pe trei voci egale și solistă o soprană, 1973); *Păsărică cenușie* (cor pe trei voci egale și solist, 1973); *Pe oamenii muncii votați-i* (cor mixt și solo bariton, 1973); *Imnul Liceului Pedagogic „V. Lupu” din Iași* (cor mixt, 1975); *Cea din urmă noapte a lui Mihai Viteazul* (cor pe două voci egale, 1978).

Dar capacitatea de creație nu depinde nu numai de pregătirea profesională și de mediul artistic în care activează compozitorul, ci și de libertatea de creație a acestuia. În perioada de dinainte de război, cât timp a avut libertatea de a-și alege singur textele și temele muzicale, fără nici o restricție, lucrările sale sunt sincere și nedeclarative. După al doilea război mondial însă, a fost nevoit să abordeze o tematică nouă, în care probabil nu credea, dar era nevoit s-o accepte. Noul conținut, lozincard în refrene mai ales, a condus la o evidentă diminuare a sincerității și originalității. Valabilitatea afirmației este demonstrată chiar de titlurile unor lucrări ca: *Veniți cu cântece și flori; Popor, izvor renăscător; Te preamărim iubită țară*; scrise după 1944, acestea și altele conțin pagini artificioase cu suprapuneri armonice sau conduceri polifonice neconvingătoare și greoaie. În fond, a scris o „muzică de supraviețuire” în care făcea exerciții de așezare a unor contururi melodice sub texte lozincarde. Și totuși, cele mai mari satisfacții le-a obținut tocmai datorită unei piese corale cu conținut patriotic. Este vorba de *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie*, lucrarea pe care compozitorul a considerat-o, pe drept cuvânt, cea mai reușită compoziție a sa.

Muzica inspirată a lucrării readuce în discuție cât de important este textul literar în configurarea imaginilor artistice corale, precum și faptul că un compozitor nu poate realiza o operă de valoare dacă nu crede în ideile exprimate, dacă nu are convingeri adevărate. De altfel muzicianul recunoaște că datorează mult „astrului Eminescu” a cărui poezie l-a stimulat și l-a impulsionat în compunerea acestei piese (*Autobiografie, Anexa I A*, p. 5).

Anul compunerii partiturii pentru cor mixt este 1960, iar reducția la trei voci datează din 1976 și conține suficiente modificări (*Autobiografie, Anexa I A*, p.4,5). Concepându-și lucrarea ca un „imn”, cum singur mărturisește în *Autobiografie (Anexa I A*, p.4), a avut grijă s-o îmbunătățească permanent și din acest motiv există mai multe variante, e drept, apropiate, între care una, cu pian și alta cu orchestră.

Partitura *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie* a fost publicată mai ales în colecții apărute în Moldova, din care menționăm trei: *Patriei prin cânt cinstire*<sup>7</sup> (trei voci egale), *Țara mea de idealuri*<sup>8</sup>, (2 variante, pentru patru voci mixte și pentru trei voci egale), *Românie, leagăn drag*<sup>9</sup> ( 2 variante, la patru voci mixte și la trei voci egale).

În varianta pentru cor mixt, compozitorul a preferat să folosească tonalitățile la minor și Do major, iar în cea pentru voci egale, sol minor și Si

<sup>7</sup> Iași 1978, p.122.

<sup>8</sup> Iași 1980, p.32, respectiv 37.

<sup>9</sup> Vaslui, 1978, p.4, respectiv 9.

bemol major. Melodia este avântată, plină de naturalețe, cu profil treptat și salturi intervalice rezolvate prin mers contrar care conferă dinamism, concordând perfect cu poezia eminesciană, cu care a reușit o fuziune aproape perfectă.

Discursul muzical este structurat în trei perioade (A, B, C), fiecare fiind construită din câte două fraze. În perioada A (m. 1-9), cu textul „Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie, Țara mea de glorie, țara mea de dor”, sugerează dinamism și curaj. Fraza întâi (m. 1-4) este în tonalitatea la minor, iar a doua frază (m. 5-9) debutează pe cadența intrusă a frazei anterioare și modulează din la minor la relativa majoră, Do major:

**1. Alla marcia, molto vigoroso (M.M.  $\text{♩} \approx 108$ )**

S.  
1. Ce-ți doresc eu ție - e,      dul - ce Ro-mă-ni - e,      Ța - ra mea de glo - ri - i.  
2. Vis de răz - bu - na - re,      ne - gru ca mor-mîn - tul,      Spa - da Ța de sîn - ge,  
3. Ce-ți doresc eu ție - e,      dul - ce Ro-mă-ni - e,      Ți - nă - ră mi - rea - să,

A.  
1. Ce-ți doresc eu ție - e,      dul - ce Ro-mă-ni - e,      Ța - ra mea de glo - ri - i.  
2. Vis de răz - bu - na - re,      ne - gru ca mor-mîn - tul,      Spa - da Ța de sîn - ge,  
3. Ce-ți doresc eu ție - e,      dul - ce Ro-mă-ni - e,      Ți - nă - ră mi - rea - să,

T.  
1. Ce-ți doresc eu ție - e,      dul - ce Ro-mă-ni - e,      Ța - ra mea de glo - ri - i.  
2. Vis de răz - bu - na - re,      ne - gru ca mor-mîn - tul,      Spa - da Ța de sîn - ge,  
3. Ce-ți doresc eu ție - e,      dul - ce Ro-mă-ni - e,      Ți - nă - ră mi - rea - să,

B.  
1. Ce-ți do - resc eu ție - e,      dul - ce Ro-mă-ni - e,      Ța - ra mea de glo - ri - i.  
2. Vis de răz - bu - na - re,      ne - gru ca mor-mîn - tul,      Spa - da Ța de sîn - ge,  
3. Ce-ți do - resc eu ție - e,      dul - ce Ro-mă-ni - e,      Ți - nă - ră mi - rea - să,

4. *fz*  
Ța - ra mea de dor -  
duș-man fu - me - gînd  
ma - mă cu a - mor -

*mf*  
Ța - ra mea de dor -  
duș-man fu - me - gînd  
ma - mă cu a - mor -

*f*  
Ța - ra, Ța - ra, Ța - ra mea de  
duș-man, duș-man, duș-man fu - me  
ma - mă, ma - mă, ma - mă cu a  
mor

*mf*  
Ța - ra, Ța - ra, Ța - ra mea de  
duș-man, duș-man, duș-man fu - me - gînd  
ma - mă, ma - mă, ma - mă cu a - mor

*mf*  
Bra - te, bra - te - le - ner - voa - se  
Și - dea - su - pra hî - drei  
Fi - îi, fi - îi Ți - nă - las - că

*p*  
Bra - te, bra - te - le - ner - voa - se  
Dea - su - pra, dea - su - pra hî - drei  
Fi - îi, fi - îi Ți - nă - las - că

Perioada a doua, B (m. 9-14), cu textul „Fiarbă vinu-n cupe, spumege pocalul, Dacă fii-ți mândri asta le nutresc”, este constituită din două fraze. Fraza întâi (m. 9-11) începe în Do major și cadențează pe dominantă dominantă, Re major și aduce un contrast timbral realizat prin folosirea vocilor bărbătești:

8 *Poco piu mosso e con grandezza (M.M.  $\approx 116$ )(2)*

ma - re vi - i - tor.  
fal - nic tri - um - fnd.  
ca a zi - lei zori.

ma - re vi - i - tor.  
fal - nic fal - nic tri - um  
ca a zi - lei zi - lei zori.

ma - re vi - i - tor.  
fal - nic tri - um - fnd.  
ca a zi - lei zori.

ma - re vi - i - tor.  
fal - nic tri - um - fnd.  
ca a zi - lei zori.

Fiar - bă vi - nu-  
Spu - nă lu - mi  
Via - ră în ve -

Fiar - bă, fiar - bă vi - nu-  
Spu - nă, spu - nă lu - mi  
Via - ră, via - ră în ve -

11

*accelerando*

cu - pe ,  
lar - de ,  
ci - e ,

spu - me - ge  
stea - guri tri -  
glo - riu , bu -

po - ca - lul ,  
co - lo - re ,  
cu - ri - e ,

cu - pe ,  
lar - de ,  
ci - e ,

Fraza a doua (m.12-14), definitivează modulația perioadei B, încheindu-se în Sol major, printr-un mers melodic ascendent la tenor. Imediat după ce a modulat pasager în Sol major (dominanta relativei majore a tonalității de bază, la minor) această tonalitate este părăsită prin aducerea lui Fa natural. În acest mod este pregătit debutul ultimei perioade, C (m. 14-27), cu textul „Căci rămâne stânca, Deși moare valul, Dulce Românie, asta ți-o doresc”, marcată de revenirea la *Tempo primo*:

14 *Tempo primo (M.M.  $\approx 108$ )*

Căci ră - mi - ne  
Cînd s-a - prin - de  
Vis de - ji - e, vi - te -

Ră - mi - ne, căci ră - mi - ne  
S-a - prin - de, cînd s-a - prin - de  
De vi - te - ji - e, vi - te -

-fresc, as - lea le nu  
-nesc, mă - ro - mă  
-nesc, su - flet ro - mă

-fresc, as - lea le nu  
-nesc, mă - ro - mă  
-nesc, su - flet ro - mă

-fresc, as - lea le nu  
-nesc, mă - ro - mă  
-nesc, su - flet ro - mă

-fresc, as - lea le nu  
-nesc, mă - ro - mă  
-nesc, su - flet ro - mă

Ră -  
S-a -  
De

Prima frază (m. 14-18) a perioadei C este modulatorie (Do major – la minor), iar a doua frază (m. 19- 27) se stabilizează pe Do major, având și rol de concluzie al întregii piese.

La sfârșitul celor trei strofe ale cântecului patriotic *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie*, (strofa a doua „Vis de răzbunare...”, strofa a treia „Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie”) compozitorul indică să se cânte Coda (m. 29-33)<sup>10</sup> *Molto largando e con grandezza*, încheind piesa într-o atmosferă optimistă, plină de măreție:

29 CODA  
Molto largando e con grandezza (M.M. ♩ ≈ 80)

Ro - mâ - ni - e ți do - resc  
Ro - mâ - ni - e ți do - resc  
Ro - mâ - ni - e ți do - resc  
Ro - mâ - ni - e ți do - resc

Melodicitatea plină de firesc, perfectă fuziune text-melodie, ritmul alert, echilibrul între armonie și polifonie, sinceritatea expresiei, fac din piesa corală *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie* o capodoperă a muzicii ieșene din ultimele decenii ale secolului XX.

Găsind mare audiență la public, dirijori și membrii formațiunilor corale, piesa i-a creat compozitorului un binemeritat renume, care a crescut mereu. Dirijori profesioniști ca: D. D. Botez, Ion Baci, Ion Romănu, G. Vintilă, Al. Racu, Gh. Dumitrescu, Diodor Nicoară, au introdus-o în repertoriul permanent al formațiilor pe care le conduceau, dând concerte în cadrul instituțiilor muzicale de care aparțineau, sau în deplasări.

Alte două piese valoroase și de amploare compuse în perioada de tinerețe sunt madrigalele *Frunză verde foi de nuc*, *Peste vârfuri trece luna* și *Bătuta* care au făcut parte din repertoriul permanent al corului „G. Musicescu” (dirijor I. Pavalache) al Filarmonicii „Moldova” din Iași. Corurile de amatori le-au abordat mai rar, din cauza dificultăților interpretative care abundă într-o scriitură muzicală complexă.

*Frunză verde foi de nuc* (*Foaie verde foi de nuc* – în altă versiune) s-a bucurat de o bună apreciere din partea publicului. La obținerea acestui succes a contribuit melodia de sorginte folclorică, plină de rafinament și

<sup>10</sup> În alte versiuni ale piesei *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie*, Coda are 5 măsuri.



delicatețe cu care debutează lucrarea (secțiunea A, *Andante molto rubato* în Sol major):

**Nr.1** Andante, molto rubato - (M.M. ♩ ≈ 60)

S. Frun-ză ver-de foi de nuc Vi-ne vre-mea

A. foi de nuc Vi-ne vre-mea

T. Vi-ne vre-mea

B. Vi-ne vre-mea

4. să mă duc, să mă duc Să mă duc de-a-ici cu dor

să mă duc, să mă duc Să mă duc de-a-ici cu dor

să mă duc, să mă duc

să mă duc, să mă duc

să mă duc, să mă duc

După încheierea acestei secțiuni pe Mi major (omonima relativei tonalității de bază Sol major), urmează B-ul în *formă de lied tripartit* (m. 16-107) care reprezintă un evident contrast de tempo, dinamică și caracter (*Allegro appassionato*):

**Nr.2** Allegro appassionato (M.M. ♩ ≈ 112)

S. La la la — la la la la la la la

A. La la la — la la la la la la la

T. La la la — la la la la la la la

B. La la la — la la la la la la la



Secțiunea a treia, C (m. 107-201) începe cu indicația *Allegro amoroso*, are rol concluziv. Pe plan tonal, în această parte se modulează de la Mi major la dominantă Si major, tonalitate în care se încheie întreaga piesă.

Secțiunea întâi degajă liniște și visare, la realizarea acesteia contribuind nu numai poezia eminesciană ci și modul de prelucrare muzicală, în care descoperim afinități pentru mijloacele muzicale de factură tonală și tehnicile de conducere a vocilor utilizate de compozitorii transilvăneni și bănățeni I. Vidu, T. Popovici ș.a.

Secțiunile a doua și a treia ale madrigalului *Frunză verde foi de nuc* folosesc de asemenea citate muzicale folclorice prelucrate cu ajutorul mijloacelor polifonice dense și a modulației, încheindu-se în tonalitățile Mi major, respectiv Si major. Aplicarea consecventă a tratării polifonice la nivelul motivului muzical folcloric evidențiază încrederea în citatul folcloric și în prelucrarea acestuia prin mijloace muzicale renascentiste. Această poziție a lui Constantin I. Constantinescu îl arată a fi un fidel continuator al măștrilor din Conservator - Al. Zirra - care credea în atotputernicia citatelor folclorice, considerate „teme pentru orice simfonie” și Constantin Georgescu, care vedea în polifonie, regina compoziției.

Piesa corală *Peste vârfuri trece luna* pe versuri ale poetului național M. Eminescu întrunește mai multe caracteristici de limbaj muzical și de expresie corespunzătoare genului madrigal. Compozitorului alcătuiește trei strofe melodice de esență polifonică pe textul eminescian de o deosebită expresivitate, care sugerează în cele trei strofe poetice liniștea nopții și freamătul codrului. Atmosfera eminesciană sporește în intensitate prin mijloacele muzicale folosite, tratarea polifonică și armonică, contrastele timbrale realizate între grupele de voci utilizate variat (patru voci mixte, voci bărbățești, solist și acompaniament), elementele agogice (alungiri de sunete și pauze), mersul melodic, utilizarea imitației pentru sugerarea ideii de ecou muzical sau pentru a crea sugestia de depărtare („mai departe, mai departe”). De asemenea, se reflectă pe partitură și grija compozitorului pentru o dinamică expresivă, prin consemnarea cu meticulozitate a indicațiilor de nuanță și expresie (*mf*, *mp*, *f*, *Larghetto*, *Ben rilevato*, *tardando*, *un poco pesante*, *ma pronunziato*, *Estinto* etc.)

Secțiunea întâi (A, m. 1-19, cu textul „Peste vârfuri trece luna, Codru-și bate frunza lin, Dintre ramuri de arin, Melancolic, codrul sună”) corespunde primei strofe și realizează o prezentare cu incipituri imitative libere a frazei întâi în Re bemol major, de o deosebită melodicitate și expresivitate:

Larghetto (M.M.  $\approx 60$ )

S. *Ben rilevato*  
A. *Ben rilevato*  
T. *Bocca chiusa*  
B. *Bocca chiusa*

S. *tenuto*  
A. *Bocca aperta*  
T. *Aperta*  
B. *Pes-te*

viri - furi tre - ce lu - na, lu - na, lu - na

Din punct de vedere armonic, în această primă frază se modulează la dominantă La bemol major. În continuare, la versul „Codru-și bate frunza lin” (m. 13), melodia este încredințată partidei de bas, căruia îi răspund (începând cu m. 14) celelalte voci. În plan armonic, apare o inflexiune la contradominantă Mi bemol minor (m. 14) și apoi modulația pasageră la subdominantă tonalității de bază – Sol bemol major.

Secțiunea a doua (B, m. 19-26, cu textul „Mai departe, mai departe, Mai încet, tot mai încet, Sufletu-mi nemângâiat, Îndulcind cu dor de moarte.”) utilizează stilul imitativ liber, prin dialogul între grupe de voci, cu sugestii ale ecoului:

S. *mai de - par - te, mai în - cel*  
A. *mai de - par - te, mai în - cel*  
T. *Mai în - cel, tot*  
B. *Mai în - cel, tot*

mai de - par - te, mai în - cel, Mai în - cel, tot

18 *mf* *ritardando* *mf* *p* *A tempo*

- co - lic, co-drul su - nă, me-lan-co - lic su - nă

- co - lic, me-lan-co - lic su - nă

- co - lic cor - nul, me-lan-co - lic su - nă

- co - lic cor - nul, me-lan-co - lic su - nă. Mai de-

și modulează la relativa tonalității de bază – Si bemol minor, printr-o inspirată cadență plagală – *Mi bemol-Si bemol*.

În secțiunea a treia (C, m. 26-46 „De ce taci, când fermecată...”) se remarcă folosirea cu efect a contrastului timbral: compozitorul acordă rolul principal tenorilor *soli*, iar corului îi revine doar acela de a sublinia imaginea din cântul soliștilor, răspunzând cu acorduri consonante:

26 *mf* *ten.* *p*

De ce taci — când fer-me-

S. *ten.* *p* *p*

moar — te. De ce taci

A. *ten.* *p* *p*

moar — te. De ce taci

T. *ten.* *p* *p*

moar — te. De ce taci

B. *p* *p*

dor de moarte. De ce taci

Este realizat apoi, cu multă expresivitate, finalul piesei (în si bemol minor) prin enunțarea întrebării: „Mai suna-vei dulce corn / Pentru mine vreodată?”:

31 *mf* *p* *pp* *tenuto* *pp*

fi - ne-n - torn. rilevato *mf* *p* *pp*

fi - ne-n - torn. Mai su - na - vei dul - ce

fi - ne-n - torn. Mai su - na - vei dul - ce

fi - ne-n - torn dul - ce

Prezența intonației apropiată de romanță nu diminuează cu nimic valoarea artistică a lucrării, foarte judicios, economicos și echilibrat întocmită, fără suprapuneri gratuite de motive muzicale și de armonii complicate.

Succintul periplu prin creația corală a lui Constantin I. Constantinescu conduce la unele **concluzii** generale:

1. În cadrul creației sale, corurile sunt cele mai realizate întrucât autorul „dintotdeauna a meditat” asupra lor.
2. Moștenirea sa corală este așa cum s-a constatat, *contradictorie și inegală* – ca și vremea în care a apărut: pagini sincere de muzică bisericească (*Concert religios* – 1931), miniaturi, madrigale, alături de creații aservite regimului totalitar; piese artistice finite, de reală valoare: *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie, Frunză verde foi de nuc*, alături de exerciții sterile de polifonie sau armonie, cărora li s-au adaptat versuri cu caracter partinic, scrise „la comandă”, conform uzanțelor bine cunoscute.
3. Speciile corale cele mai realizate sunt *miniatura și cântecul patriotic*. În piesele corale mai mari nu reușește totdeauna să se ridice la exigențele artei elevate, în ceea ce privește forma și conținutul.
4. Limbajul său muzical evidențiază unele preocupări pentru înnoire, dar rămâne totuși puternic ancorat în tradiția corală ieșeană, instaurată strălucit de Gavriil Musicescu, Teodor Teodorescu, Constantin Baci.

Una din caracteristicile importante ale personalității lui Constantin Constantinescu, insuflată de profesorii lui, mai ales de Sofia Teodoreanu, este dragostea pentru învățământul muzical, domeniu căruia i-a dedicat mulți ani din viață. Consecințele pasiunii sale pentru profesia de dascăl nu au întârziat să apară, concretizându-se în obținerea unor rezultate deosebite, prin formarea unor muzicieni de valoare. Dintre cei mai renumiți elevi ai săi care au reprezentat strălucit disciplina Teoria muzicii s-au remarcat în special Adrian Diaconu, Iulia Bucescu, Elena Gîscă ș.a. Alți foști elevi sunt reprezentativi pentru arta dirijorală: George Vintilă, Constantin Arvinte, Nicolae Gîscă, Carmen Capato, Diodor Nicoară, Victor Gheorghe Dumănescu, Gheorghe Cojocaru, Ioan Bica, ș.a. În domeniul muzicologiei s-au remarcat Iosif Sava, Melania Boțocan, Paula Bălan, Ovidiu Giulvezan, Viorel Munteanu, Larisa Agapie, Florin Bucescu, Viorel Bârleanu, ș.a. Dacă am încerca să consemnăm, fie și într-o mică măsură, interpreții vocali sau instrumentiștii cărora le-a fost profesor – unii dintre aceștia, renumiți nu numai în țară, ci și în străinătate – am risca să nedreptățim pe unii și să favorizăm pe alții, numărul acestora fiind considerabil.

Mai trebuie subliniate și meritele deosebite ale lui Constantinescu în domeniul interpretării muzicale, în care s-a evidențiat ca dirijor de cor, de

fanfară și orchestră simfonică, mergând pe urmele fostului său profesor, maestrul Antonin Ciolan, căruia i-a fost și asistent.

În finalul studiului nostru, este necesar să facem referiri la talentul său de compozitor valoros mai ales în domeniul muzicii corale, în care poate fi considerat un clasic al genului. Lucrările sale corale, dintre care unele s-au bucurat și de aprecierea lui G. Enescu, erau preferate de dirijorii și coriștii care participau la concursuri și festivaluri muzicale, în perioada de dinaintea și mai ales de după cel de-al doilea război mondial (*Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie, Cântec pentru mama, Peste vârfuri trece luna, Bătuta, Frunză verde foi de nuc* etc. )

Publicarea creației sale muzicale și didactice ar însemna un act de cinstire a memoriei lui Constantin Constantinescu și în același timp, un îndemn adresat generațiilor care vin de a-și îmbogăți repertoriile prin lucrări muzicale de valoare.

### Abstract

*The commemoration of the personalities that were representative of a prestigious school is the responsibility of each generation of intellectuals. It is the case of the "George Enescu" Arts University, that this year (2010) celebrates 150 years from the foundation of the first modern School of Music and Declamation located in Moldavia. the more so on an occasion such as the occasion today, when 150 years are celebrated from the founding of the first modern music school in Moldavia. Constantin I. Constantinescu was one of the most prominent personalities of what was then known as the "G. Enescu" Music Academy and which today is the Arts University, which made itself famous both before and after World War II.*

*A distinguished professor teaching Theory and solfeggio at the Iași Conservatoire, Const. I. Constantinescu illustrated this discipline until 1967, thus contributing to the education of brilliant generations of graduates: composers, teachers, conductors, musicologists, ethnomusicologists etc. Some of them were his successors at the university: Iulia Bucescu and Adrian Diaconu (musical theory and solfeggio), Nicolae Gâscă (conductor), Viorel Munteanu (composition), Melania Boțocan and Paula Bălan (piano), Maria-Jana Stoia (canto), Victor Gheorghe Dumănescu (orchestra conductor), Florin Bucescu (ethnomusicology, religious music) etc.*

*Regarding his activity in pedagogy, most of it was unfortunately lost, only some of his manuscript solfeggio and musical dictation notebooks are preserved at the State's Archives of Iași, where his archive was placed by*

wife in 1991; these manuscripts have not yet been used. His choral creation, however, was fortunately published in his lifetime in various collections released in Iași. Here are some titles of his choral works: the madrigals *Decât mamă mă făceai* (1929), *Peste vârfuri trece luna* (1930), Religious concerto, motet and fugue for a mixed choir (1931), 15 Christmas carrolls and songs (1944), *Pelinul* (1932), *Și-am zis verde cimbrisor* (1953), *Foaie verde de trifoi* (1973), the hymn *Ce-ți doresc eu ție dulce Românie* for a mixed choir and piano (1931) etc. He also composed the *Characteristic divertimento* for a large symphonic orchestra, as well *Peneș Curcanul – a cantata* for a bass-baritone, mixed choir and wind orchestra (1977).

He tackled various musical genres; his musical creation is valuable, when judged against the background of the music in Moldavia, however, he didn't succeed in making himself a name in the great Romanian musical creation. As a student of the great conductor Antonin Ciolan, Const. I. Constantinescu had prestigious contributions as a symphony orchestra conductor, as a choir conductor and a conductor of military musical ensembles.

## BIBLIOGRAPHY

- Arginteanu, Cristian, *Monografie Constatin Constantinescu*, manuscris, Arhivele Statului - Iași;
- Boțocan, Melania, Pascu, George, *Hronicul muzicii ieșene*, Iași, Ed. Noël, 1997;
- Constantin Constantinescu, *Autobiografie*, manuscris, Arhivele Statului – Iași;
- Cosma, Viorel, *Muzicieni români. Lexicon*, București, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1970; Cosma, Viorel, *Muzicieni din România. Lexicon*, vol. II (C-E), București, Ed. Muzicală, 1999;
- Cozmei, Mihail, *Existențe și împliniri – Dicționar bio-bibliografic, domeniul: Muzică*, Iași, Ed. Artes, 2010;
- Cozmei, Mihail, *Învățăământ artistic muzical la 150 de ani, Iași, Ed. Artes*, 2010.

## 2. VALORI EDUCAȚIONALE ÎN OPERA LUI ION LUCA CARAGIALE PRIN MIJLOACELE TEATRULUI DE ANIMAȚIE

### EDUCATIONAL VALUES IN I. L. CARAGIALE'S WORK BY MEANS OF ANIMATION THEATER

Conf. univ. dr. Aurelian Bălăiță,  
“George Enescu” University of Arts Iași

#### Rezumat

*Caragiale a fost un reformator în domeniul în care talentul său avea răbufniri de geniu: teatrul, în toate compartimentele lui (dramaturgie, instituția teatrală, artele interpretării și punerii în scenă, estetica teatrală, critica, relația cu publicul, etc). Studiul operelor caragialiene prilejuiește descifrări asupra ființei umane. Propunem abordarea păpușărească a comediilor pornind de la așezarea personajelor într-o configurație prin prisma tipurilor temperamentale recunoscute de psihologie. Modalitățile și procedeele comice ale dramaturgului își găsesc, astfel, rezolvările scenice prin limbaj păpușăresc relevând, prin jocul măștilor, situații cu reverberații actuale care, îmbrăcate de imaginația creatorilor conduc spre descifrări cu valoroase efecte educative.*

O operă de artă este perenă în măsura în care reușește să sondeze profunzimi ale ființei umane, promoveze adevăruri și să cristalizeze valori. Caragiale este, la noi, dramaturgul cel mai jucat al tuturor timpurilor. Istoria literaturii și istoria teatrului recunosc un *moment Caragiale*, de maximă importanță pentru cultura românească, evidențiind că marele creator a lăsat modele unice, dominante ale textului de teatru, precum și o viziune reformatoare. De mai bine de o sută de ani este studiat, adaptat, parodiat, actualizat, proiectat în diferite forme de reprezentare, într-un circuit al unei continue căutări, mai mult sau mai puțin efervescente. Orice contact cu lucrările caragialiene înseamnă pășirea în sfera marilor valori ale culturii universale.

Pentru noi, opera comică și satirică a lui Caragiale este în mod clar abordabilă în limbajul teatrului de animație. Singura problemă este, într-adevăr, aceea a realizării unor reprezentații a căror valoare să justifice demersul acestui tip de montare scenică. Cu alte cuvinte, coerența scenariului, concepția regizorală și scenografică, realizarea plasticii spectacolului, a spațiului sonor, interpretarea actoricesc-păpușărească, să

contribuie armonic la reușita punerii în scenă. Creația în arta teatrului de animație presupune, mai întâi, un proces de decodificare a reacțiilor și expresiilor omenești care, transferate siluetelor și chipurilor personajelor-păpușă, suferă nu doar o transfigurare ci și o recodificare. Este, la urma urmei, un alt mod, ingenios, de a „citi” ființa umană, în spațiul, eterat, al esențializării. Există o evidentă apropiere, am putea spune chiar o înrudire a comicului caragialian cu calitatea de *instrument critic* a teatrului de animație. Râsul provocat de Caragiale este un *act critic*. O critică, însă, nu neapărat distructivă, ci urmărind, în anumite cazuri, vindecarea. O cauterizare menită să vindece. După vorba veche, răzând se biciuie moravurile. Actualitatea incontestabilă a operelor caragialiene, expresie a actualității ideilor sale, este poate cel mai solid argument pentru orice întruchipare artistică, indiferent de tipul de limbaj folosit. A monta un spectacol păpușăresc pliat pe intențiile dramaturgului înseamnă a-i găsi esența specifică și a o transfigura ca atare.

Teatrul este esențializare și transfigurare a vieții. Este un vehicul prin care esențe și înțelesuri de viață trec din formă în formă la reprezentare scenică. Personajele sunt posibile structuri umane aflate în situații de viață neobișnuite. Noi credem că demersul scenic este un proces de cunoaștere prin trăire vie, la vedere, sincer împărtășită. Un instrument eficace în procesul de creație scenică este cunoașterea ființei umane, deci și a personajelor, sub aspectul profilului de temperament. Temperamentul este una dintre laturile personalității care se exprimă cel mai pregnant în conduită și comportament (mișcări, reacții afective, vorbire etc.).

Cartea *Personalitate Plus* a lui Florence Littauer oferă o viziune asupra tipurilor de personalitate umană, viziune care are o aplicabilitate foarte eficientă și din perspectiva descifrărilor teatrale. Autoarea distinge patru tipuri de personalitate de bază, fiecare cu un evantai distinct de emoții, ca reacții care își au punctul de pornire într-o sumă specifică de *puncte forte* și *puncte slabe*, modalități de manifestare comportamentală diferite, în funcție de dominantele specifice fiecărui tip de personalitate. Iată care ar fi aceste tipuri de bază și câteva dintre trăsăturile specifice:

- *sangvinicul* (extravertit, vorbăreț, optimist): are o adaptabilitate rapidă. Intră ușor în vorbă cu oricine. Posedă bună dispoziție și o adaptabilitate promptă. Poate să se echilibreze, nu se avântă în mod riscant. Știe să renunțe, atunci când se simte amenințat. Leagă prietenii ușor, dar la fel de ușor renunță la ele. Nu este ambițios, dar nici nu este pasiv sau indiferent;
- *colericul* (extravertit, care acționează, optimist): dispune de o forță de acțiune neobișnuită, uneori cu un entuziasm nelimitat. Are o mare vocație



pentru acțiune. Poate apărea și ca un perturbator, prin inegalitatea acțiunilor sale, prin epuizarea rapidă a forțelor, prin activitatea sa în salturi;

- *melancolicul* (introvertit, gânditor, pesimist): se caracterizează prin răbdare, simț de analiză detaliată, autoexigență. Se integrează greu în contextul social. Nu suportă raporturile dure. Are o mare sensibilitate. Este puțin rezistent din punct de vedere nervos, fiind predispus la stări melancolice, mai ales pe timpul situațiilor conflictuale;

- *flegmaticul* (introvertit, cu spirit de observație, pesimist): este neobișnuit de calm, nu abandonează atunci când acționează. Este meticulos și perseverent până la obținerea rezultatului propus, dar poate fi și leneș. Are simțul măsurii, este echilibrat, realist și practic.

Acest tablou al tipurilor de personalitate de bază oferă un instrument care explică de ce fiecare individ (sau personaj, în cazul abordărilor teatrale) este o combinație unică. Cei mai mulți au trăsături dominante ale unui temperament, în mai mică măsură trăsăturile altui temperament și într-o oarecare măsură trăsături specifice celorlalte temperamente. De aceea fiecare om (sau personaj) are o structură distinctă care îi determină un comportament particular. Comunitățile de oameni sunt alcătuite din indivizi reprezentând toate categoriile temperamentale, aflați în relații de complementaritate tipologică, ceea ce determină în ansamblu un echilibru dinamic.

Studiind cu aceste instrumente schițele și comediile lui Caragiale, observăm că avem de a face cu personaje ale căror trăsături sunt reductibile la câteva dintre caracteristicile temperamentale enunțate mai sus. Este evident că în portretizările pe care le-a făcut Caragiale accentul cade pe „punctele slabe” pentru fiecare caz în parte. Focalizarea pe această zonă are ca scop demascarea lor, pentru a le activa în noi pe cele opuse, trăsături de factură pozitivă. Puse unele lângă altele, personajele sunt aduse în lumină prin măiestria cu care autorul valorizează legea contrastelor.

Din unghiul artei teatrului de animație, păpușa este vehiculul, suportul material cu ajutorul căruia artistul păpușar pune în manifestare energia unui personaj. Prezența în comedii a modalităților și procedeele de creare a comicului care s-ar potrivi și teatrului de animație, prezența a numeroase elemente specifice păpușeriei, între care personajele-măști, funcționarea mecanică a personajelor, bastonadele, elementele carnavalești, schematizarea caricaturală, pantomima, costumele comice, incită la abordarea celor patru comedii din perspectiva limbajului teatrului de animație, care aduce cu sine un suflu nou pentru arta scenică.

În opera comică a lui Caragiale, mai ales în comedii, se desfășoară o galerie de tipuri ale vieții sociale și politice. Aruncând, de exemplu, o privire

asupra personajelor din *O noapte furtunoasă*, observăm că Jupân Dumitrache are atributele ridicole ale încornoratului credul și ale gelosului impulsiv, în același timp fiind stăpânit de vanitatea cultivării „onoarei sale de familist”. Veta este adulterina de mahala, blajină, melancolică, superstițioasă. Triunghiul conjugal este completat de Chiriac, „omul de încredere”, vanitos și gelos.

Caragiale a fost foarte atent la modalitățile în care se exprimă eroii lui. El a lăsat repere foarte importante pentru felul în care trebuie interpretate anumite replici, prin didascaliile de tonalitate despre care am amintit mai sus, sau prin acele pasaje din schițe care devin didascalii pentru scenariul păpușăresc. Urmărind aceste repere în succesiunea lor, vom avea un tablou foarte clar al nuanțelor în care trebuie modulate dialogurile. Și aici descifrarea corectă a profilului de temperament al personajului are o mare însemnătate. Colericii și sangvinicii au obiceiul de a vorbi tare și rapid, flegmaticii și melancolicii, la polul opus, au tendința de a articula încet și rar. Acest lucru – în cazul nostru, al întruchipărilor păpușărești – trebuie adaptat la specificul fiecărui personaj în parte, luând în considerație și particularitățile constructive ale păpușii care-l reprezintă: mărime, fizionomie, tipul de material din care e făcută etc., în așa fel încât tonul, ritmul, timbrul vocii, exclamațiile să fie într-un acord armonios cu creația plastică a personajului-păpușă. Este evident faptul că cele trei personaje din *Justiție*, de exemplu, folosesc moduri vocale contrastante, plasate, din punctul de vedere al manifestării temperamentale, în arii diferite. Îl vedem pe Judele de ocol în dominantă melancolică, preocupat de amănuntele cazurilor pe care le are de rezolvat și de respectarea tipicului cerut de profesie, deci vorbirea lui va fi așezată, clară, autoritară, cu o muzicalitate a frazării întipărită de rutina enunțării formulelor din sala de judecată. Pune accentele prin coborârea tonului. Nu suportă să fie întrerupt. Leanca, dominant colerică, nu e în stare să tacă, povestește repede, precipitat, se aprinde pe măsură ce vorbește, „*cu emoțiune treptată*”, cu izbucniri, cu respirații rare și sonore, pendulând rapid între tonul blând, la cel plângăcios sau la cel aspru, violent. Prevenitul, flegmatic, „*e afumat și pronunță foarte îngălat*”, vorbește într-un ritm lent și încet ca volem, pendulează între rostire veselă și obidită, după cum se simte sau nu atacat. Pentru a sintetiza cele spuse despre *Justiție*, Judele, Leanca și Prevenitul se disting prin vorbirea lor conformistă, volubilă, respectiv leneșă.

În scena 3 din actul final al comediei *O noapte furtunoasă*, Ipiștatul își plasează emblematica „Vorrhă!” într-un crescendo precis gradat, marcat prin didascaliile de intonație și gestuale:

„IPISTATUL: (*bătând din picior și din mână, aspru*) Vorrhă!”

„IPISTATUL: (*același joc, mai aspru*) Vorrrbă!”  
 „IPISTATUL: (*același joc, și mai aspru*) Vorrrbă!”  
 „IPISTATUL: (*și mai aspru, același joc crescendo*) Vorrrbă!”  
 „IPISTATUL: (*foarte aspru*) Vor... vorrrbă!”  
 „IPISTATUL: (*aspru rău de tot*) Vor... vorrrbă!”  
 „IPISTATUL: (*grozav de aspru*) Vorrrbă!”  
 „IPISTATUL: (*scrâșnind din dinți*) Vorrrbă! La secție!”

Trebuie avută în vedere – în finalizarea înscenării – grija elaborării spațiului ca definitoriu pentru lumea înfățișată, atenția acordată *învelișului sonor* – cuvânt, glas, convertirea obiect-simbol și invers. Evident, păpușile verbalizează altfel decât actorii în teatrul dramatic. Dacă pentru întruchiparea în limbajul animației trupul actorului s-a substituit prin trupul simbolic al păpușii, atunci și expresia sa vocală suferă o transformare corespunzătoare. Una dintre problemele pe care le are de rezolvat artistul mânuitor este aceea a creării unei noi realități sonore, propice lumii personajelor-păpuși și ambientului lor. Un bun păpușar petrece multă vreme întrebându-se cum s-ar manifesta sonor personajul pe care-l are de însuflețit prin creatura din mâinile lui. Spre deosebire de teatrul dramatic, în care o perfectă sincronizare a vorbirii cu mișcarea și gestică actorului provoacă, în general, efecte nedorite, exprimări pleonastice, ilustrative, naive, în teatrul de păpuși sincronizarea este o cerință obligatorie, după cum balerinii se mișcă cu precizie, sincronizați cu muzica. Păpușa nu creează iluzia că vorbește decât dacă se animă în acest timp. O frază mai lungă va cere o suită mai lungă și diversificată de mișcări. Un text prea întins poate conduce la epuizarea posibilităților de mișcare a păpușii, repetarea acestor mișcări putând atrage monotonia. Trebuie evitată, fără îndoială, copierea teatrului dramatic, transpunerea lui în teatrul de păpuși. Păpușile, prin mișcărilor lor, altele sau executate altfel decât în teatrul de dramă, trebuie să *sugereze* vorbirea, printr-o expresivitate gestuală specifică. Practic, pentru fiecare personaj se creează un limbaj propriu și complex de comunicare. Desigur că aceste aspecte sunt influențate decisiv de tipul de păpuși și de sistemul de animare.

Fiecare dintre personaje ocupă într-un mod propriu, specific, spațiul în care se află și are anumite atitudini și comportamente față de obiectele din jurul său. Și aici cercetarea particularităților poate fi lămurită prin deslușirea tipului de temperament pe care îl are personajul și apoi se face transfigurarea în expresivitatea specifică a păpușilor. Un flegmatic, predispus la relaxare, odată ajuns într-un spațiu nou va evalua locurile unde s-ar putea așeza și îl va alege, de regulă, pe cel mai comod și, dacă se poate, cât mai izolat, să nu atragă atenția. Are tendința naturală de a deveni leneș, de aceea se

înconjoară cu obiectele de care are strictă nevoie, fără a fi preocupat de starea și ordinea lor. De exemplu flegmaticul Iancu Zugravu, Prevenitul din *Justiție*, va adopta o poziție relaxată, odihnitoare și, stimulat și de starea sa bahică, va ațipi până când Judele îi va tulbura liniștea. Perfecționistul melancolic are tendința naturală de a aduce îmbunătățiri tuturor lucrurilor din jur, fiind obsedat de corectitudine. El organizează spațiul și obiectele după reguli precise, fiindcă îi place ordinea. Ține minte în detaliu locul fiecărui obiect și detectează orice modificare. Ne închipuim, așadar, că Judele va căuta să fie corect în tot ceea ce face, în vorbire, în modul îngrijit în care se așază, obiectele de care se folosește stau în ordine, hârtiile aliniate. Este, se înțelege, tipicar. Pentru un coleric, mediul său ambiant (spațiu, oameni, obiecte) nu reprezintă decât un mijloc de-și atinge scopurile. Vrea să ocupe tot spațiul, pentru a-l stăpâni. Totul în jur trebuie să i se supună. Predispus la acțiune, se așază în poziții din care să reacționeze rapid, ca să poată păstra controlul. Nu știe să-și înfrâneze nerăbdarea. Leanca, având acest tip de temperament, când stă așezată ia o poziție pregătitoare de atac, fremătând de nerăbdare, se ridică des și merge în timp ce vorbește. Avem deci, în *Justiție*, trei personaje cu tipuri de temperamente diferite și care se comportă contrastant în raport cu spațiul și obiectele cu care intră în contact. Dacă furtunosul Pampon, coleric, atunci când e aprins merge țintă și înlătură obiectele din calea sa izbindu-le, răsturnându-le, prin contrast, Crăcănel, melancolic, aleargă ocolind obstacolele, pentru a le păstra ordinea și rostul. Sangvinicul este mereu distrat, neatent la spațiul și obiectele din jur, prea preocupat să se manifeste pe sine, uită ușor unde sunt propriile lucruri, sau pe unde a trecut, este dezorientat și dezordonat și de aceea nimerește în mijlocul încurcăturilor. În acest profil se încadrează, de exemplu, Zița, din *O noapte furtunoasă*, care nu poate distinge dintr-o cameră decât acele obiecte care o pot pune pe ea în evidență, de pildă, o oglindă care să-i arate chipul.

Găsim în dicționarul explicativ al limbii române pentru *valoare*: ”Însoșire a unor lucruri, fapte, idei, fenomene de a corespunde necesităților sociale și idealurilor generate de acestea; suma calităților care dau preț unui obiect, unei ființe, unui fenomen .”

Cu alte cuvinte, am putea defini conceptul de *valoare* ca fiind starea umană de atribuire a unui grad de oportunitate, utilitate sau de necesitate unui obiect, acțiune, ori atitudine. Ceea ce este deosebit de important de înțeles este că, în spațiul acțiunii umane valorile constituie criteriul dominant de raportare și de calificare a unei situații, ele determină scopul, motivația individului, mijloacele de realizare ale scopurilor (conștientizate sau nu), precum și strategiile de preluare ale efectelor pe traseul atingerii unui scop. Individual, omul poate deveni conștient de propriile valori, nu doar să

le discearnă, dar și să le ordoneze calitativ pe o scală, după intensitatea și importanța satisfacțiilor sau a suferințelor percepute în relație cu valorile.

În lucrările sale Caragiale izbutește să ne atragă atenția asupra unor seturi de valori focalizându-ne - mai întâi -, asupra aspectelor negative, de nedorit și asupra consecințelor pe care le atrage identificarea cu acest tipuri de aspecte. Cu alte cuvinte, descoperim o valoare prin tehnica *demascării*, prin evidențierea non-valorii, prin manifestarea contra-exemplelor. Ajungem să prețuim cinstea prin observarea ne-cinstei. Prețuim fidelitatea prin observarea in-fidelității.

Non-valoarea este consecința unei negări, negarea unei valori. Negația are, întotdeauna, rădăcina în frică. Valoarea – în aspectul ei pozitiv, benefic – este ceea ce trebuie pus în locul non-valorii atunci când prezența acesteia este conștientizată. Valorile sunt unul dintre factorii care ne propulsează (indivizi sau personaje, în cadrul teatrului) într-o direcție sau în alta, ne fac să luăm tot felul de decizii (bune ori proaste) și să avem diferite atitudini și comportamente. Dacă lucrurile nu merg bine, și mai ales dacă apar nemulțumiri, cel mai adesea s-au instalat probleme sau conflicte la nivelul valorilor personale. Aceasta înseamnă că indivizii sau personajele nu acționează ori nu culeg emoțiile în concordanță cu propriul set de valori, din diferite motive. Într-un tablou contemporan, în care sunt evidențiate culoarele principale ale activităților și motivațiilor recunoscute deopotrivă de psihologi, maeștri spirituali, specialiști în domeniul programării neuro-lingvistice, sectoarele valorilor personale s-ar putea grupa într-un concept unitar, care ar cuprinde următoarele domenii de valori: carieră, sănătate, familie, spiritualitate, relațiile, creșterea și dezvoltarea personală.

Valorile au un rol fundamental în totalitatea acțiunilor creative, de cooperare sau de conflicte umane.

Într-o reprezentare piramidală a structurii personalității, la baza se află *comportamentele*, pe treapta de mai sus *aptitudinile*, apoi *convingerile*, pe palierul următor valorile, iar în vârf *conștiința de "sine"*. Valorile sunt, deci, chiar înainte de elementul central al ființei umane, chiar foarte aproape de nucleul personalității și influențează toate componentele aflate mai jos. Pentru a schimba sau influența convingerile, aptitudinile și comportamentele trebuie să operăm mai întâi la nivelul valorilor.

Primele valori din lista oricărui om sau personaj sunt cele mai importante, ele sunt responsabile cu majoritatea deciziilor. Cunoașterea lor ne permite cu adevărat să înțelegem motivațiile din spatele acțiunilor persoanei ori personajului. Pentru a afla care ne sunt valorile, trebuie să recunoaște mai întâi *ce ne motivează în avans* (acestea vor determina cu ce ne petrecem majoritatea timpului) cât și *ce simțim despre ceva anume făcut*,

*după acțiune* (aceasta determină cum ne simțim noi înșine și ce simțim în legătură cu alții).

Pentru cineva care are în ierarhia valorilor pe primul loc cariera și pe un alt loc cîntea, a minți în favoarea carierei nu este o problemă, pentru că nimic nu este mai important, pentru acea persoană, decât cariera. Astfel nu ne miră, de exemplu, vorbele lui Cațavencu din *O scrisoare pierdută*, personaj obsedat de ascensiunea politică, într-un moment de reflecție: "Scopul scuză mijloacele, a spus nemuritorul Gambetta" (scena 8, actul II).

Vedem și în relațiile diferitelor cupluri din piesele lui Caragiale că valorile au un rol subtil în alegerea partenerului de viață sau de plăcere. Setul de valori este răspunzător de atribuirea de calități sau defecte ascunse și, în consecință, imprimă ca răspuns altruismul, antagonismul, ori chiar ostilitatea.

Urmărirea propriilor seturi de valori creează strategii și alternative care, în cazul pieselor de teatru se pot descifra în studiul scenariilor prin concurența personajelor și prin jocul lor de disimulare a măștilor în fața obstacolelor. Cuvântul „mască” are multe semnificații. În afară de înțelesul comun de obiect (realizat din diferite materiale) înfățișând relieful unei fețe sau al unei figuri de animal cu care o persoană își acoperă chipul pentru a nu fi recunoscut, un obiect destinat protecției, termenul poate denumi și o persoană mascată, un machiaj, o înfățișare falsă, o expresie neobișnuită a feței provocată de o emoție sau de un sentiment puternic, ș.a. În teatru avem de a face cu masca sub aspectul ei material (purtată pe chip de actor, ori grimă - machiaj, ori mască supradimensionată, ori ca păpușă în diverse variante), dar și ca expresie comportamentală - facială a lumii interioare a personajelor. Figura omului exprimă nu numai identitatea lui fizică, ci constituie o oglindă și a psihicului lui în coordonatele de fond, stabile, cât și în cele de moment, dinamice, fluctuante. Fața vorbește atât prin trăsăturile ei, prin componentele ei în parte, prin ansamblul lor, prin „mască”, prin impresia globală, cât și prin mobilitatea trăsăturilor, prin mimica feței, prin gesticulația ei, prin privirea ochilor. Cu alte cuvinte, prin *fizionomia statică* se manifestă mai ales însușirile psihice de fond ale individului: caracterul, temperamentul, înzestrările individuale, înclinațiile; în mare măsură încărcătura emoțională de profunzime a psihicului. *Fizionomia dinamică* exprimă stările sufletești afective, de durată sau de moment, reacțiile mimice la sentimente și senzații. Mimica este un limbaj spontan în genere, involuntar, putând fi uneori controlat și modulat după voință, alteori scăpând controlului voinței. Pe conturul normal al unei figuri se realizează diverse modulări ale trăsăturilor, diverse „măști” exprimând tristețe sau veselie,

optimism sau pesimism, seninătate sau neliniște, teamă, groază, etc. Psihologia, cum știm, recunoaște șase emoții de bază: furie, dezgust, surpriză, frică, bucurie, tristețe.

Funcționarea mecanică la nivel psihologic după un tipar determină repetarea reacțiilor (pot genera complexe și obsesii, uneori cu consecințe patologice) și implicit o corespondență în gama de expresii (limbaj morfopsihologic), instalându-se pe chip ca o grimasă care se suprapune peste construcția lui anatomică. De exemplu, o reacție de nemulțumire repetată mereu și mereu ca mecanism psihologic la percepția situațiilor noi, neașteptate de viață (lipsite de control) se poate instala pe chip prin coborârea colțurilor gurii, dând măștii aerul de pesimism sau chiar de depresie.

Aspectele discutate mai sus se petrec cu întreg corpul omenesc, atât în ansamblul său, cât și privind morfologia și expresivitatea componentelor în parte. Studiile psihologice au relevat de-a lungul timpului legăturile strânse dintre atributele temperamentale ale indivizilor și manifestările lor de expresie, urmărind scenarii cognoscibile care explică funcționarea ființelor umane în coordonatele principiilor diversității și unicității.

Caracterul, temperamentul, acele grimase ca efect al mecanicității repetitive a psihicului personajului se cer a fi imprimate prin creația scenografică în masca-păpușă oferind o imagine fixă care să sintetizeze atributele stabile, de fond, și care să permită în același timp manifestarea întregului evantai de expresivitate gestuală specifică personajului. În teatru parcurgem un drum în sens invers celui abordat de fiziognomonie (știința care permite citirea interiorului ființei umane după înfățișarea ei în genere, după figură în special): se pornește de la descifrările datelor psihologice oferite de textul dramatic și se ajunge la întruchiparea acestora într-o manifestare dinamică, având ca suport fie actorul, în teatrul dramatic, fie păpușa însuflețită de actorul-mânuitor, în teatrul de animație.

Așadar la construcția măștii unui personaj-păpușă, artistul scenograf construiește *forma de ansamblu a feței*; conformația ei geometrică, raportarea ei la constituția morfologică, tipologică, generală a individului; *raporturile între etaje*; prevalența unuia sau altuia; *diversele componente* (frunte, nas, obraji, păr, etc) sub raport morfologic și semnificația acestora sub raport psihologic; *impresia psihologică degajată de ansamblul măștii* (senină, optimistă, depresivă, etc); eventuala *mimică* în cazul realizării măștilor cu elemente mobile (din materiale elastice, sau din componente plastice cu diferite grade de mobilitate)

Temperamentul este adevăratul *eu* al ființei umane; personalitatea este haina de deasupra. Înțelegem prin temperament îmbinarea caracteristică

a particularităților psihice ale unei persoane (personaj – în teatru), bazată pe de o parte pe rapiditatea apariției sentimentelor, iar pe de altă parte pe intensitatea lor, pe energia vitală a persoanei (personajului). Recunoașterea dominantei temperamentale a unui personaj oferă chei cu aplicație practică în demersul întruchipării scenice în coordonatele concepute de autor ca structură mentală, emoțională și fizică. Activarea acestor coordonate, punerea lor în act prin mijloace specifice teatrale constituie captivantul proces de creație scenică.

În cazul utilizării preponderent a *fizionomiei statice*, oferite de chipul nemodificat al unei păpuși sau figuri-umbră, rămâne în sarcina artistului mănuiitor de crea un limbaj bogat prin utilizarea celorlalte mijloace de expresie pentru a completa energia personajului în dinamica lui: mișcarea capului, limbajul gestual al corpului păpușii, expresivitatea vocală, iar ca ansamblu, modelarea luminii, decorului, spațiul sonor vor întregi compunerea scenică.

Păpușile cu mimică au avantajul că măștile lor poate fi, în anumite limite, deformat, ceea ce înseamnă că pot se pot bucura de o mimică aparte, care poate chiar depăși *fizionomia dinamică* actoricească, în unele situații. De exemplu o păpușă își poate deforma capul, dezvăluind astfel golul interior, își poate mișca haotic, sau roti ochii în mod independent, își poate mișca neobișnuit componentele feței, etc. Corpul unei păpuși poate, de asemenea, să câștige în motricitate, sau dimpotrivă, într-o stângăcie a mișcării care să împlinească adecvat, cu măsură, funcția dorită de caricaturizare. Și figurile-umbră pot avea elemente fizionomice deformabile, sau mobile. Pătrundem pe un teren al inovației, practic limitat doar de imaginația noastră.

Dincolo de diversitatea nesfârșită a formelor de adresare, teatrul – ca oglindă a vieții – are misiunea de a transmite, de a comunica mesaje ale omului către om, în variate forme artistice. Prin teatrul de animație avem șansa de a observa cu claritate anumite aspecte ale vieții care în mod obișnuit ne scapă din vedere. Unele dintre aceste aspecte sunt legate de modalitățile noastre de a comunica. Majoritatea gesturilor și expresiilor corporale nu intră în observația noastră obișnuită, ele aproape că nu sunt luate în seamă când e vorba de comportamentul de zi cu zi al celor cu care intrăm în contact. În cazul teatrului dramatic, de multe ori ne scapă unele dintre gesturile actorilor aflați „în pielea” unor personaje, chiar dacă aceste gesturi sunt purtătoare de intenții și chiar dacă scena are un efect de lupă măritoare. Când avem de-a face cu expresivitatea unor păpuși, gesturile acestora – poate mai puține, dar „decupate”, exagerate – ,transfigurate în limbajul lor aparte, ascut simțul de observație, gesturile capătă o nouă



semnificație. Ni se oferă o dată în plus șansa ca prin spectacole cu păpuși inspirate din opera lui Caragiale să învățăm mai mult cum și de ce să comunicăm.

### **Abstract**

*Caragiale was a reformer in the field where his talents have outbursts of genius: theater in all its departments (drama, theatrical institution, interpreting and implementing arts, theater aesthetics, criticism, public relations, etc.). The study of Caragiale's works brings decipherments on the human being. We propose to setup the comedies from placing characters in a configuration in terms of temperament types recognized in psychology. Modalities and procedures of the playwright's find, thus, solutions by puppet stage language, revealing, by means of masks, situations with current echoes, and creators imagination lead to decipher the valuable educational effects.*

### 3. EVUL MEDIU ȘI AMPRENTA LUI ASUPRA PIESELOR MOLIEREȘTI

#### MIDDLE AGES AND ITS FINGERPRINT OVER THE MOLIERE'S PLAYS

Asist. univ. drd. Oana Sandu,  
“George Enescu” University of Arts Iași

#### Rezumat

*Motto: „Publicul uită ușor ce l-a distrat și nu iartă când se plictisește.”*  
(Carlo Goldoni, Memorii)

*Marii autori de comedie rămân în afara timpului, iar râsul devine răspunsul lor subtil la spectacolul ridicol și adeseori absurd al lumii. Comediile lui Molière sunt pline de imagini în care s-a recunoscut audiența secolului al XVII-lea și prin intermediul cărora continuă să se identifice contemporanii ce valorizează estetic spiritul ridicol al viciilor. În ciuda numeroaselor studii închinat marelui clasic de critica universală, regăsim în spațiul autohton puține scrieri care să urmărească complexitatea fenomenului Molière, accesibilizând înțelegerea operei sale, urmărindu-i aspectele biografice tematice, cât și sursele de inspirație.*

*Urmărind nașterea farsei în Evul mediu, descoperim elemente tematice importante ce se regăsesc în opera lui Molière, adăugând încă o verigă la înțelegerea evoluției teatrului și la conturarea statutului actorului a cărui prezență a fost întotdeauna una controversată. Teatrul popular se adresează unui public format din oameni simpli, un public așadar incapabil de ipocrizie, care gustă interpretările vii, apreciază dinamismul și arta interpretativă, fiind deseori participanți activi la reprezentațiile teatrale. Amprenta clerului, simțit deseori ca o autoritate represivă, găsește în teatru un teren pentru defulare. Aluziile operei molièrești sunt cât se poate de transparente și satirizează ipocrizia prelaților, dar și dogmatismul scolasticii medievale.*

*În încercarea de a descifra natura complexă a teatrului molieresc, de a-i căuta sursele filtrate și de a înțelege modalitatea de valorificare a tradiției populare franceze, ne oprim asupra perioadei medievale care reiterează la o altă scară același fenomen evolutiv întâlnit și în Antichitate și care presupune degradarea sacralului în profan sau altfel spus metamorfoza fenomenului religios în spectacol laic. Constatăm în același timp că în ciuda aparentei breșe istorice, lumea medievală continuă să fie influențată de*

gândirea antică și încearcă să-i valorifice moștenirea, chiar dacă, deocamdată la un nivel mimetic inferior. Trecând dincolo de prejudecățile care etichetează evul mediu drept o perioadă întunecată, vom descoperi elemente de artă autentică desprinse treptat din reprezentațiile teatrale religioase care se distilează și devin manifestări vii împotriva spiritului intolerant al gândirii scolastice.

Începuturile teatrului medieval stau sub semnul raporturilor acestuia cu Biserica, instituție care domină și modelează mentalul colectiv și care devine ea însăși o scenă pe care se consumă drama vieții lui Christ. Veștmintele preoțești, corul, bogatul decor al catedralelor, gesturile complexe ale sacerdoților însoțite de o simbolică sacră, se constituie în adevărate elemente ale unei reprezentații scenice. Aspectul dramatic este întărit de prezența dialogurilor, a recitatorilor, a elementelor narative, liturgia utilizând din plin procedee teatrale menite să sugestioneze și să sensibilizeze publicul.

#### **De la *drama liturgică* și *semiliturgică* la *miracolele* secolului al XIV-lea**

În secolul al IX-lea, reprezentarea evenimentelor biblice se face cu ajutorul tropilor; ulterior, compoziția cunoaște transformări și se îmbogățește cu elemente laice, rezultat al imaginației colective; apoi introduce personaje și elemente secundare ceea ce va conduce la cristalizarea unor drame liturgice ce se afirmă în secolele al XI-lea și al XII-lea. Înainte ca aceste creații să prindă o formă autonomă și să devină *supapa* defulării și manifestării spiritualității publicului medieval, ele apar cu precădere în mănăstirile benedictine, de unde se eliberează treptat de sub tutela exclusivistă a Bisericii.

Fenomenul prin care dramele liturgice părăsesc spațiul tradițional al instituției ecleziastice este unul de importanță atât socială cât și istorică, implicând în primul rând adoptarea limbilor naționale. Renunțarea la limba latină, rezervată sacerdoțiului și înlocuirea acesteia cu limbile *profane* ale națiunilor a dus și la transformarea funcției dramei religioase care a devenit una mai mult sau mai puțin gratuită: aceea de a distra spectatorii. Limba populară, și prin urmare graiul viu ajunge să fie curând sursă de expresivitate poetică pentru numeroase piese care devin *eretice* în raport cu paradigma biblică oficială, prin demersul interpretativ pe care îl realizează. Uneori acest lucru se întâmplă și datorită traducerilor care parafrazează sursa latină, constituind și act de creație involuntară.

Asupra cristalizării dramei liturgice contribuie și acel grup de clerici boemi, numiți *goliardi* care devin cunoscuți pentru că scăpaseră de sub autoritatea Bisericii și compuneau o literatură clandestină de factură laică, având elemente de satiră anticlericală. Sunt poate primele manifestări

verbalizate poetic împotriva scolasticii medievale și a ipocriziei oamenilor bisericii care, amplificate, vor fi moștenite ulterior și de farsă și se vor regăsi în creația lui Molière în piese cum ar fi *Tartuffe* sau *Școala nevestelor*. În paralel cu această influență se remarcă și contribuția școlilor care pornind de la *joc* realizează inserții laice în textul dramelor medievale, suplinind tot mai mult conținutul lor biblic și asigurându-le revirimentul. Acest lucru nu înseamnă că implicațiile mistice și obiectivele pedagogice nu se păstrează, ci asistăm treptat la o subminare din interior a modelului dogmatic care a dat naștere dramei liturgice.

Drama liturgică și implicit teatrul medieval au prosperat în Franța poate mai mult decât în alte spații culturale. Dintre dramele semiliturgice, numite așa datorită relativei independențe de subiectul religios, notabile prin realizarea compozițională amintim *Seinte Resurreccion* și *Le Jeu d'Adame* ce se apropie de comediiile latine, dar se și disociază de poeticile rigide ale Antichității prin libertatea spațiului acțiunii, amestecul de genuri, nerespectarea principiului unității de loc și timp unic al acțiunii, grefându-se mai curând pe stilul compozițional al predecesorilor. Știm că aceste forme sincretice de teatru și balet vor deveni foarte gustate în timpul lui Molière, iar scriitorul însuși va face apel la ele în comedii sale pentru a destinde publicul și a măguli exigențele suveranului. Această înflorire a dramei liturgice este însă una de scurtă durată; odată cu procesul de laicizare, ea cade tot mai mult în uitare, fără însă a dispărea cu totul.

Secolul al XIV-lea marchează o nouă etapă în evoluția compozițiilor teatrale, odată cu apariția miracolelor ce se dezvoltă pe fondul decăderii autorității Bisericii. Aceste compoziții dramatice implică nararea unor evenimente ce depășesc fenomenalul și care reclamă o rezolvare miraculoasă a conflictului, prin intervenția Fecioarei. Să ne amintim că și Molière recurge în *Tartuffe* sau în *Don Juan* la astfel de procedee, oferind comediilor sale o ieșire facilă dintr-o situație tragică, dar făcând în același timp și concesii plăcerii suveranului de a fi măgulit sau exigențelor Bisericii. Dincolo de aspectele pur religioase, regăsim în *miracolele* medievale elemente de intrigă, de critică anticlericală, imagini ce oglindesc aspecte din viața obișnuită a oamenilor.

Anumite miracole tratează o temă pe care o regăsim deosebit de actuală și modernă în opera molièrească. În piesa *Le chevalier qui donna sa femme au diable* subiectul abordat, acela al femeii năpăstuite și prigonite, mizează pe exploatarea fondului sufletesc patetic al audienței sensibilizate de tema inocenței și nevinovăției feminine. În această producție dramatică un tânăr cavaler este hotărât să ducă o viață plină de lux, grandoare, și confort năzuind să câștige admirația și invidia prietenilor. Diavolul îi vine în

ajutor când acesta ajunge sărac, oferindu-i toată bogăția râvnită, în schimbul semnării unui contract prin care îi va vinde acestuia soția peste șapte ani. La împlinirea sorocului, apariția miraculoasă a Fecioarei invocată de rugăciunile nevinovatei femei rezolvă conflictul, rupând pactul diabolic și iertând greșeala cavalerului care are revelația păcatelor sale.

Rezolvarea supranaturală a conflictului în momentul de maximă tensiune dramatică oglindește o mentalitate populară ce valorizează înțelegerea și iertarea defectelor umane și nu pedepsirea acestora. Putem recunoaște în gândirea acestui personaj mentalitatea hedonistă a personajului molièresc *Don Juan*, preocupat de satisfacerea imediată a poftelor. O tipologie mai apropiată de acest personaj o regăsim în *Miracolul lui Robert Diavolul*, unde eroul este un tânăr nobil depravat și afemeiat predestinat infernului datorită unui pact cu diavolul încheiat înaintea venirii sale pe lume.

### **Între mister, moralitate și sotie**

Pe măsură ce gustul spectatorilor se rafinează, miracolele, ce își găseau subiectul în legendele medievale, nu mai mulțumesc publicul care dorește să vadă producții dramatice profunde capabile să-l emoționeze puternic. Noile spectacole, cunoscute sub numele de *mistere*, se desprind tot din dramele semiliturgice, implicând un sens filosofic sau moralizator extras din istorii biblice cu caracter hagiografic sau apocrif.

Un loc aparte îl ocupă misterele mimate care dau naștere unei dezvoltări importante a jocului actoricesc bazat pe gesticulația vie care, treptat, tinde să reprezinte și subiecte în afara celor religioase și constituie o amenințare potențială pentru autoritatea eclezială. Alături de acestea, dramatizările vorbite redau simțirea spectatorilor medievali care își găsesc adesea în aceste piese un spațiu de refugiu. Piese inspirate din evenimente biblice par să urmeze o paradigmă apropiată, ce prezintă un personaj care își duce viața la început în ignoranță, urmând o filosofie hedonistă profană, apoi trăiește un moment de revelație ce-i aduce convertirea și în final apoteoza prin martiraj. Sursele de inspirație sunt inițial limitate la *Noul și Vechiul Testament* sau *Viețile Sfinților*, pentru ca ulterior ele să depășească sfera restrânsă a imaginarului creștin, câștigând un sens existențial. O depășire a convenționalismului acestor producții dramatice o regăsim la Eustache Marcadé de la care s-a păstrat manuscrisul *Viața, patimile și răzbunarea Domnului*. În ciuda caracterului mediocru al piesei, regăsim teme care vor fi valorificate și de comedia molièrească ce condamnă prețiozitatea feminină. Cochetăria Magdalenei, preocupată de farmecul artificial al înfățișării sale, constituie evident o tendință îndrăzneată ce depășește canonul speciei, dar îl respectă în spirit, prin sensul moralizator pe care îl inculcă.

În a doua jumătate a secolului al XV-lea regăsim producții dramatice care se apropie tot mai mult de teatrul profan prin includerea elementelor istorice. Treptat însă, misterele dramatice încep să intre în declin, pe măsură ce episoadele *profane* tind să înlocuiască șablonul religios. Abaterile tot mai mari de la norma catolică au făcut ca Biserica să se opună reprezentațiilor dramatice bogate în imagini, ce concretizau o întreagă galerie de personaje divine, implicate într-o fabulație potențial periculoasă pentru spiritul scolastic. În ciuda formelor compoziționale greoaie care nu le-a facilitat o viață prea lungă, misterele medievale le datorăm dezvoltarea versificației și a unor timide elemente de expresivitate literară, amestecul de comic și tragic, introducerea personajelor alegorice și existența unui tablou ce reflectă fidel credințele și moravurile medievale. Dincolo de elementele convenționale și de mediocritatea lor literară aceste creații au avut rolul de a capta și a îmbogăți spiritualitatea spectatorilor, de a conștina cu aspirațiile acestora, de a le oferi un univers compensativ pentru situația precară în care se aflau.

Tecerea de la *mister* la *moralitate* înseamnă, de fapt, tranziția de la teatrul de factură religioasă, la cel profan. Întrucât fondul moralizator exista și în miracole, noutatea *moralităților* ar consta în renunțarea de a mai da un răspuns in Justițiilor apelând la o soluție miraculoasă și a instaura una laică, obișnuită, deși subtratul religios rămâne încă prezent. Dorința de a instrui, distrând, prin artă, va rămâne și în epoca lui Molière principalul deziderat declarat al teatrului; în *Prefața* comediei *Tartuffe* autorul preciza că a avut în vedere „un poem ingenios care, prin învățături plăcute, îndreaptă defectele oamenilor”.<sup>11</sup> Putem recunoaște în *moralitățile* medievale aceeași dorință de a trata subiecte umane, de a oferi spectatorilor un conținut pedagogic care vizează valorile familiei sau includ, uneori, note de revoltă socială, alteleori având un substrat politic. Desigur, nivelul de abstractizare este în continuare ridicat, evul mediu cultivând din plin personajele alegorice. Este și cazul unei producții dramatice intitulate, sugestiv, *Castelul perseverenței*, unde *Spovedania*, *Avariția* sau *Zgârcenia* devin personaje ce intruchipează concepte. Gustul evului mediu pentru personificarea unor categorii simbolice abstracte este remarcabil. Aceste personaje, ce se conturează în cuprinsul *moralităților* din secolul al XV-lea, vor reprezenta un prim nucleu de constituire a comediei de mai târziu, fiind într-un anumit sens schițe tipologice care exprimă, poetic, un conținut pedagogic. Cercetătorul francez L. Petit de Julleville realizează un exercițiu imaginativ în care înlocuiește numele personajelor unor cunoscute opere molièrești, cu echivalentul lor din

---

<sup>11</sup> Molière, *Opere*, Vol. III E.S.P.L.A., București, 1955, *Tartuffe*, traducere de A. Toma, p. 262

moralitățile și sotiile medievale, astfel că Alceste ar deveni *Mizantropia*, Célimène *Cochetăria*, Philinte *Optimismul* și lista ar putea continua.

Pe măsură ce moralitatea tinde să aibă implicații tot mai laice, adesea politice, se apropie de *sotie*, specie medievală născută din jocul bufon al *nebunilor*. Aceste producții teatrale continuă o tradiție a saturnaliilor romane, când exista o sărbătoare a *proștilor* și *nebunilor*, apropiate mai curând de carnaval și de manifestările comicalului burlesc și licențios.

Alegoria, formulă ce corespunde spiritualității medievale și înflorește de obicei în vremurile expuse cenzurii, este păstrată pentru accentuarea notei ironice. Sotia *Cum au spălat rufele Sărăcia*, *Nobilimea* și *Biserica* ilustrează o astfel de raportare antieclezială, ilustrând alegoric raporturile medievale între categoriile sociale existente. Un astfel de substrat împotriva intoleranței religioase sau antifeudale este îmbrăcat într-o formă voită de parodie, care facilitează situațiile de un comic tonic, burlesc. Sotia răspundea astfel atât dorinței firești de amuzament ieftin a publicului ce frecventa bâlciurile, dar oferea și o imagine fidelă a opiniei publice care gusta pamfletul politic și religios.

O astfel de manifestare viguroasă a libertății de gândire nu avea cum să rămână în afara cenzurii și în final a interzicerii sale, ajungând să se stingă din repertoriul spectacolului francez la mijlocul secolului al XVI-lea. Imaginea nebunului sau a prostului a continuat să fie valorizată în sens filosofic, de la producțiile teatrale shakespeariene, până în modernitate.

#### **De la *pasturela* naivă în alexandrini și monoloagele comice, la *farsă***

Nașterea comediei franceze, produs al laicizării teatrale, își are originea în secolul al XII-lea, în epoca trubadurilor, odată cu redescoperirea și valorificarea tradițiilor pastorale precreștine. *Pasturela*, formă de poezie naivă, aruncă o punte între evul mediu și Antichitate, valorizând moștenirea culturală pe care histrionii, mimii și jonglerii o cultivă în jocurile lor. Eroii acestora sunt păstorii și păstorilele zugrăviți într-o viziune idilică și care preferă natura, tentațiilor civilizației.

Cunoscuta piesă a lui Adam de la Halle, *Jocul lui Robin și Marion* devine un arhetip al *îndrăgostiților* care năzuiesc la o iubire curată. Personajul feminin îi este net superior celui masculin prin inteligență, curaj și devotament. Se poate evidenția cu ușurință și un sens social al subiectului, o tendință de revoltă și protest, dar și de apărare a dreptului oamenilor simpli la fericire. Arta lui Adam de la Halle îmbină ingenios dansul, muzica și creația lirică într-un joc scenic foarte reușit, anticipând succesul comediilor-balet pe care Molière le scrie la comanda lui Ludovic al XIV-lea. Autorul *pasturelei* rămâne însă unic în peisajul teatrului francez medieval, o pată de

culoare în mijlocul unor ani cenușii. Contribuția lui e însemnată în cultivarea gustului spectatorilor pentru teme laice, produs al fanteziei populare.

Apariția propriu-zisă a farsei, căreia creația molièrească îi datorează prospețimea comicului, este prefațată de prezența *monoloagelor comice*, dintre care cele mai cunoscute aparțin lui Roger de Collerye și cunosc o variată realizare poetică. Autorul asociază ingenios diferite forme de versificație ce impun eroului ritmuri diferite pentru episoadele istorisite. Certurile casnice, ridicolul unor oameni ai bisericii, *conflictele* între țărani și cavaleri constituie elemente tematice reluate copios de farsă. Același lucru este valabil și pentru construcția anumitor personaje. Dintre acestea, reținem figura oșteanului din monologul *Arcașul din Bagnolet* (ce reeditează prototipul antic al soldatului fanfaron) a cărui limbuție este amendată, ironic, de către autor atunci când eroul cedează în fața unei banale sperietori. Creații dinamice, pline de vervă comică, tratând subiecte ce se inspiră din realitatea vremilor, *monoloagele comice* se constituie în model al farsei franceze.

Punând în scenă o serie variată de personaje ce întruchipează defecte și slăbiciuni umane, cultivând ridicolul și comicul buf, născută din realitățile cotidiene, *farsa* populară medievală constituie un punct fundamental de referință în evoluția producțiilor dramatice din Franța. Asemeni *sotiei*, farsa și-a câștigat libertatea de a aborda orice subiect și de a folosi aluzii transparente, ignorând cenzura. Piese ce se înscriu în această specie par să nu țină cont de precepte morale, filosofice sau politice, părând poate superficiale unui public mai educat. Însă apetitul insatiable pentru caricatural și ilaritate, expresivitatea limbajului care, uneori, se degradează în licențiozitate, ilustrarea fără cruțare a viciilor colective sunt elemente care oferă farsei o anumită adâncime, în sensul reliefării naturii umane.

Farsele medievale reprezintă adevărate *lecții de viață* oferite într-un limbaj viu și colorat, cultivând dialoguri spirituale și valorificând arta interpretativă, fiind născute ca o compensație împotriva neajunsurilor vieții și infamiei morale și exorcizând prin râs nedreptatea și viciul. Deși ulterior farsa va scădea ca importanță, ea va deveni *palimpsestul* viitoarelor comedii molièrești.

### Abstract

*Motto: “ The public forgets easily what amused it and does not forget when it gets bored”*

*(Carlo Goldoni, Memories)*



*The great comedy actors stay outside the time, and laughter becomes their subtle answer to the ridiculous show and many times absurd, of the world. Moliere's comedies are full of images where the audience of 17th century was well mirrored and by which the contemporaries continue to identify themselves, those who value estetically the ridiculous spirit of the vices.*

*Despite many studies dedicated to the great classic of the universal critic, we find in our country few writings that follow the complexity of Moliere phenomenon, that should give easy access to his creation, following the aspects of the thematical biographical aspects and also the inspiring sources.*

*Retracing the borning of the farse in Middle Ages, we discover important thematical elements that are found in Moliere's writings, adding a new piece in the process of understanding of the theatre evolution and to giving shape of the status of the actor, whose presence has always been a controversial one. The folk theatre is addressing to a public of simple people, a public incapable of hypocrisy, that tastes lively interpretations, that appreciates the dinamism and the interpretative art, many times being direct participants to the theatrical representations. The fingerprint of the clerge, many times felt like a repellant authority, finds in acting a territory for defullation. The allusions of Moliere's writings are as much as transparent and they satirise the hypocrisy of the clerge, but also the dogmatism of the medieval scholastics.*

#### 4. TEATRUL NAȚIONAL DIN IAȘI –ASPECTE LEGISLATIVE (1877-1947) NATIONAL THEATRE IASI - LEGAL ISSUES (1877-1947)

Asist. univ. drd. Ioana Bujoreanu,  
“George Enescu” University of Arts Iași

##### Rezumat

*Cercetarea va încerca să nu se limiteze doar la consumarea faptelor ci să dea o interpretare a factologiei (de exemplu: repertoriul) urmărind să surprindă felul în care politicile culturale – concretizări ale politicii generale – se răsfrâng asupra organizării și desfășurării activității teatrelor naționale, asupra calității spectacolelor, a repertoriilor, a trupei - în special cazul Teatrului Național din Iași.*

Pentru o înțelegere cât mai mai nunațată și mai aproape de adevăr, a climatului politic și cultural pe fondul căreia evoluează viața teatrală se impune trecerea în revistă a elementelor cheie și a efectelor legislației ce reglementează activitatea întreprinderilor din România. O primă observație ar fi aceea că indiferent de unghiul de abordare, de problemele concrete abordate printr-o lege, printr-un decret sau prin orice alt act normativ, nu s-a obținut o schimbare radicală a sistemului de administrare a teatrelor ci s-au obținut numai unele atenuări, mici rectificări. Putem spune, fără să greșim prea mult, că sunt schimbări de formă și nu de fond.

Scriitorul Ion Ghica este primul care se cuvine a fi amintit aici. În calitate sa de ministru și parlamentar, ocupând funcția de Director general al Teatrelor este un prim apărător al drepturilor artiștilor, al funcționării activităților după un regulament bine stabilit. El era animat de dorința de a da teatrelor un mai bun repertoriu, care să permită montarea pieselor după normele europene, să cultive talentele actricești și, în felul acesta, să stimuleze gustul publicului. Măsurile pe care le-a preconizat aveau drept scop consolidarea teatrului românesc ca instituție de cultură. Acestea reglementează și impune disciplină în toate palierele de desfășurare a activității teatrelor.

În prelungirea celor câteva încercări de organizare privind administrarea teatrelor (trei decrete între anii 1867-1870 și două reglementări 1870, 1874) Ion Ghica intervine pentru ca în „Monitorul Oficial” să fie publicată la 6 aprilie 1877 **Legea pentru organizarea și administrarea**

**teatrelor din România**, Legea nr.76 din 1877, prima de acest fel. În respectiva lege se specifică faptul că **Direcția generală a Teatrelor** va avea misiunea de a administra interesele **Societății Dramatice**. Prin respectivul act normativ, revoluționar față de mersul ordinii teatrale de până atunci, se retrăgea antreprenorilor controlul Direcției teatrelor naționale și, pentru o mai bună funcționare a instituțiilor de interes național, se stipula formarea unor **Societăți Dramatice** conduse de **comitete teatrale** compuse la rândul lor, din persoane ce aveau competență, cultură în arta dramatică și literatură dramatică. **Legea** prevedea subvenționarea activității teatrului de către guvern, ca și un control necondiționat asupra repertoriului și personalului teatrelor.

La Iași, din cauza unor împrejurări nefavorabile, mult dorita **Societate Dramatică** s-a constituit mai târziu, peste doi ani la 19 august 1879.

Din primul **comitet teatral**, din București, au făcut parte: Ion Ghica, Gheorghe Sion, Constantin I. Stăncescu, Petru Grădișteanu, Eduard Wachmann, Alexandru Băicoianu - înlocuit de C.A Rosetti. Acest comitet va atrage atenția Ministrului Instrucțiunii asupra unor probleme grave, dar cât se poate de reale: numărul insuficient de spectatori, ceea ce însemna încasări puține, un public care prefera spectacolele străine în detrimentul celor românești. Se cerea o revitalizare a talentelor literare și artistice, pentru ca teatrul românesc să devină o școală de moravuri; explicând nevoia actorilor de a avea o pensie, pentru a putea preda la Conservator (susținând învățământul de calitate societatea română va beneficia de o de o elita, asigurând totodată o frumoasă evoluție a culturii românești).

La Iași, **Comitetul teatral**, constituit în august 1879, era alcătuit din primarul C Cerchez, Dimitrie Gusty, fost ministru..... **Societatea Dramatică** (în conformitate cu legea teatrelor) era compusă din artiștii societari. **Comitetul teatral** a mai angajat un număr de artiști gagiști, absolvenți de conservator. Artiștii societari erau clasificați în societari de clasa I (Luchian, V. Bălănescu, M. Galino, doamnele Luchian și Evolschi), societari de clasa a II-a și societari de clasa a III-a. Tot acum se înființează și o **Comisia de lectură** (compusă din scriitori ca Vasile Pogor, Nicolae Gane, I.Negruzzi, P. Bengescu). **Societatea dramatică** ieșeană s-a constituit din 12 societari, șase gagiști, 10 elevi și 6 eleve pentru stagiunea 1879-1880.

Pentru a încheia succinta prezentare a noutăților pe care această legea o aduce în viața teatrului ieșean, menționez că prima reprezentație ce va deschide stagiunea **Societății Dramatice** a avut loc la 29 noiembrie 1879, în onoarea poetului și dramaturgului Vasile Alecsandri.

Pe fondul unei lipse de disciplină și a unor alocări de fonduri bugetare sumare se face simțită nevoia unui **Regulemant de aplicare a legii teatrelor**. Astfel apare **Regulamentul nr. 146 la 27 iulie 1877**, care va stabili în cele mai mici amănunte regulile de funcționare a tuturor compartimentelor existente în teatrelor naționale, cu indicații foarte precise.(de exemplu: se stabilesc tipurile și categoriile de cheltuieli). Direcția Generală a Teatrelor numește un **inspector** însărcinat cu urmărirea și aplicarea acestui Regulament în teritoriu, deoarece numai prin seriozitate și disciplină se puteau obține spectacole de calitate.

Ca să dăm seama de însemnătatea prevederilor legale (Legea nr. 79/1877 și Regulamentul nr.146/1877) și a aplicării acestora ar putea fi suficientă menționarea faptului că Spiru Haret, ministrul al Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice, cerea statistici exacte privind activitatea teatrelor din țară, în care erau evidențiate următoarele probleme: lipsa unui repertoriu coerent și stabil, nevoia dezvoltării dramaturgiei românești, dar și promovarea celei existente, cerându-se traduceri de calitate. Se atrage atenția asupra scopului acestor teatre: acela de a dezvolta literatura originală, de a da publicului spectacole instructive. Actorii cer dreptul de aprobare a repertoriului, ceârnd în același timp o conducere artistică serioasă, profesională, imparțială.

Din nevoia de a stabili principii stricte, evidențiind importanța unei rigurozități în viața teatrelor românești în 1910 (peste 40 de ani) se va interveni cu o nouă lege a teatrelor **Legea nr. 289**, care aborgă Legea nr. 79/1877 și Regulamentul nr.146/1877. Se stabilesc criterii concrete privind desemnarea **consiliului de administrație**, a **comitetului de lectură**, a **directorului**.

Se va decide faptul că vor fi doar trei Teatre Naționale în toată țara: la București, la Iași și la Craiova, ce se vor numi **Teatre Naționale** și vor fi subvenționate de stat. Menirea acestor instituții era aceea de a servi drept școală pentru formarea, rafinarea gustului publicului, pentru încurajarea artei dramatice românești, sub toate formele ei. Administrarea teatrelor revine unui **director**, unui **consiliu administrativ** și unui **comitet de lectură**. Artiștii Teatrelor Naționale vor fi retribuiți pe toată perioada anului (lunar).

**Consiliul de administrație** are trei membri: un reprezentant al Ministrului (reprezentând o formă de control central), un reprezentat al comunității culturale din oraș și un reprezentant al artiștilor societari.

**Comitetul de lectură** are cinci membri: un reprezentant al ministerului, unul al Academiei Române, un profesor universitar de la Facultatea de litere, un om de cultură recunosct de societate și un reprezentant al al societarilor.

**Directorul** teatrului este ajutat de **consiliul de adminisitrație** să rezolve probleme de natură administrativă, financiară sau disciplinară. **Comitetul de lectură** are ca principală îndatorire să pregătească repertoriul teatrului, are obligația de a verifica acuratețea traducerilor. Se stabilește prin lege că pe săptămână trebuie jucată cel puțin o singură dată o piesă originală românească și cel puțin două pe stagiune.

**Directorul** trebuie să convoace o dată pe săptămână consiliile de adminstație și comitetele de lectură, specificându-se că decizia finală aparține directorilor teatrelor națiobnale subvenționate.

**Regulamentul nr. 117**, publicat la 11 noiembrie 1910 vine cu precizări pentru funcționarea **Comitetului de lectură**. Se cere realizarea unui dosar cu rapoartele amănunțite asupra pieselor citite, aprobate sau nu, de **comitetul de lectură**. Se stabilesc în procente drepturile autorilor pentru lucrările lor, în funcție de frecvența reprezentării pe scenă. Vor fi premieri pentru cele mai bune texte, o dată la doi ani.

Se vor hotărî reguli de funcționare privind activitatea pesonalului tehnic de scenă și a modului de desfășurare a activității scenice: când, cum și în ce condiții se vor desfășura repetițiile pentru un spectacol, va fi aplicată pe biletele de intrare taxa pe timbrul teatral (o nouă sursă de venit pentru teatru.)

Menționăm că detaliile pe care le oferim aici au menirea, în intenția noastră, de a face mai ușor de înțeles regimul de funcționare a instituțiilor teatrale pe parcursul primei jumătăți a secolului 20, deoarece am constatat, studiind legislația teatrală, că elementele principale se vor menține până după cel de-al doilea Război Mondial, iar modificările ce intervin în legislație, în majoritatea cazurilor nu ajung fondul legilor.

**Legea nr. 19** publicată în „Monitorul Oficial” pe 22 aprilie 1912 operează puține lucruri importante. Prin Regulament se stabilesc condițiile prin care se asigură ordinea și disciplina prin prezența în sălile de spectacole a reprezentanților poliției. Astfel că se va înființa o comisie însărcinată să prescrie toate măsurile de ordine, siguranță, salubritate publică pentru toate teatrele și sălile de spectacole etc. Traducătorul unor texte va fi ales de către comisia de lectură. Prin fixarea unor norme, privind desfășurarea repetițiilor: se stabilește ca programul unei zile de muncă să fie de șase ore cel puțin, dar nu mai mult de zece ore pentru o zi. Repetițiile de vară vor avea loc între datele: 1 iulie și 1 august, pâna la începerea stagiunii. Regizorul-prim are obligația de a ține un registru de repetiții, în care constată întârzierile, abaterile de la norme a artiștilor.

Artiștii stagiaari vor căpăta dreptul de a primi tantieme provenite din excedentul financiar. Teatrele Naționale au posibilitatea, după aprobarea

Ministerului de resort, să facă un împrumut la Banca Națională sau la Casa de Depuneri, pentru a lichida datoriile din perioada războiului și pentru o facilitare a desfășurării activității artistice în condiții optime.

La 15 septembrie 1920 se va publica un **Regulament privind organizarea și funcționarea Ministerului Cultelor și Artelor**.

**Legea nr. 67/1926 pentru administrarea impozitelor asupra spectacolelor publice** (1926) este cea prin se va stabili că spectacolele publice sunt de două feluri: artistice și distracții publice; primele urmăresc dezvoltarea gustului artistic și au scop educativ și cultural, iar a doua categorie au în vedere simplul amuzament al spectatorilor. În categoria spectacolelor artistice regăsim cinci tipuri de reprezentații, iar în cea de-a doua categorie 12 tipuri. Spectacolele artistice sunt supuse la un impozit (la suma brută – adică la încasările reale) de 16%, iar cele pentru distracții la 32%. Teatrele Naționale și Operele române vor plăti 10 % pentru spectacolele susținute în alte localuri.

Această lege va oferi teatrelor particulare o posibilitate de a primi subvenție de la stat și anume dacă va avea în repertoriu unei stagiuni cel puțin 2 piese din dramaturgia românească originală.

Crește numărul dramaturgilor care fac parte din comitetele de lectură, ofetrindu-le posibilitatea de a avea un control mai direct în direcționarea repertoriului general al teatrelor în sensul dorit. Mulți oameni de teatru vor fi dezamăgiți de această nouă lege. Problema repertoriului general, a reluărilor reprezentând una din ele. „[...] actuala lege, cu societari improvizați, fără drepturi și datorii, cu directorid e câteva luni, cu bugete de mizerie, cu localuri în care plouă, cu o listă întreagă de angajate pe scrisori de recomandare, cu actori care nu joacă, cu regizori care nu montează, cu funcționari de prisos – ar trebui desființată cât mai curând”.<sup>12</sup>

**Legea pentru organizarea și administrarea Teatrelor Naționale și controlul spectacolelor** în România care apare în 1926 doar pentru a lărgi sfera se influență a statului privitor la politica teatrelor, oferă trupelor particulare un ajutor parțial cu condiția de a promova dramaturgii noi. În acest scop se mărește numărul dramaturgilor care fac parte din **Comitetele de lectură**, ajutând direcționarea repertoriilor tetarelor din România spre făgașul dorit.

În perioada 1922-1928 se înregistrează o stabilizare a situației economice, o stabilitate în viața politică, existând o continuitate în partidele de guvernare. Tot acum se face simțită, mult mai accentuat, dorința statului de a deține un cât mai mare control asupra activității Teatrelor Naționale.

---

<sup>12</sup> Ion Livescu, *Teatrul Național*, în „Rampa”, București, 1928, mai 13.

Puterea legiuitoare va trece toate drepturile și atribuțiile **Direcției Generale a Teatrelor** sub egida Ministerului Cultelor și Artelor, proaspăt înființat.

Într-o țară angajată într-un declin politic și economic, unde șomajul atinge cote alarmante este publicată Legea nr. 151/1930, **Legea pentru organizarea pe baze autonome a Teatrelor Naționale și Operelor Române**. Acest act normativ își propune organizarea pe baze comerciale, încercând o schimbare în modul de funcționare. Cu alte cuvinte se încearcă trecerea teatrelor de la regimul de unități subvenționate de stat în instituții cu un regim drastic de autonomie. **Legea nr. 131** din 10 iulie 1930 pe care o vom expune mai jos în părțile ei esențiale încearcă un nou sistem de reorganizare a acestor instituții și o regândire din perspectiva conducerii activității artistice, mai concret, aceste instituții vor trece din regimul de subvenționare într-un regim drastic de autonomie.

Actorii vor deveni simpli angajați, cu leafă fixă și vor putea evolua doar pe baza unor foi calitative întocmite de director (adevărate fragmente de cronică dramatică), cu o frecvență de minim trei pe stagiune. Pe lângă aprecierile obiective asupra activității artistice vom regăsi analize calității prestărilor artistice pe scenă.

O lege astfel de lege nu face decât să creeze dezordine și să stârneasce reacții adverse din partea artiștilor, adevărații văduviți. Ei își exprimă nemulțumirile, îngrijorările și temerile prin mai mult memorii sau note, toate trimise la Departamentul Arte a Ministerului de resort. Fără a avea un act publicat în Monitorul Oficial, această trecere de la instituții subvenționate la regii autonome se va face treptat.

**Regiile autonome**, așa cum se vor numi teatrele pentru puțin timp, vor avea două organe de administrare și conducere: **Consiliile de administrație și Direcția Regiilor Autonome**.

Articolul nr.63 menționează obligativitatea directorului de a completa repertoriul cu opere consacrate, de reluare a cel puțin trei titluri din stagiunea trecută. Se stabilește un număr de 4 reprezentații într-o lună, obligatorii în alt oraș.

Se înființează **Comisia disciplinară**, iar personalul **regiilor autonome** va avea parte de o nouă încadrare salarială. Pentru societari se vor încheia contracte pe perioade nedeterminate până la atingerea vârstei de pensionare, se va păstra titlul de societar. Aceste contracte sunt revizuibile în ceea ce privește salariul, având o foarte mare importanță foaia calificativă a artistului, de gratificațiile care i s-ar fi acordat pe parcursul unei stagiuni. Personalul tehnic va avea același tip de salarizare. Personalul administrativ și de serviciu va fi plătit în conformitate cu Legea Statului funcționarilor publici, publicată la 19 iunie 1923.

Problema unui repertoriu permanent, de calitate și original o putem regăsi în disputele oamenilor de teatru (actori, regizori, dramaturgi, scenografi etc.) încă din anii 1800, dar două din cele mai importante semnalări pot fi regăsite în legea din 1930 și în cea din 1937. Dacă în Legea nr.131/1930 se hotărăște constituirea unui **Comitet Central de Lectură**, un for inexistent până acum la noi, care are ca principală atribuție întocmirea unui repertoriu general acesta va oferi instituțiilor o mai bună ghidare și va putea recomanda fiecărei regii autonome câte 2 piese românești originale pe stagiune.

Repertoriul original este perceput drept o entitate cu profil propriu, o întâlnire fericită a unor talente, a unor talentați dramaturgi reuniți prin dorința lor de dezvoltare a dramaturgiei românești și prin mesajele operelor lor. Ei încearcă să satisfacă așteptările, răspund căutărilor, aspirațiilor spectatorilor. Repertoriul de piese originale, un repertoriu bine cumpănit este o rețetă sigură a succesului atât de căutat. Se reamintește de necesitate unor traduceri corecte, profesioniste, dar și de plata corespunzătoare a traducătorilor.

Se intervine în 1937 cu **Legea nr. 66** care aduce îmbunătățiri legii mult hulitei de actori și de directori (**Legea pentru organizarea pe baze autonome a Teatrelor Naționale și Operelor Române**) teatrele ar fi trebuit să prezinte cu precădere piese originale vechi sau noi și piese din repertoriul permanent, o lucrare dramatică -originală sau tradusă – trebuia să fi fost scrisă cu minimum 10 ani în urmă, iar în intervalul acesta să fi cunoscut succese timp de 3 stagiuni.

Ceea ce aduce nou această **Lege pentru organizarea Teatrelor Naționale și a Operelor Române** este modificarea paragrafelor și articolelor pe care privesc activitatea de conducere a instituțiilor teatrale. Așadar deciziile finale vor fi luate de **Comitetul de direcție**, eliminând suspiciunea unei subiectivități, privind împărțirea rolurilor, obiectivitatea exactă a foilor calificative. Prin aceasta se încearcă analizarea situațiilor cât mai la obiect. Se știe că dintotdeauna politicianul și-a pus amprenta asupra vieții culturale. Nu vor mai exista actrițe angajate doar pe baza biletelor de recomandare, iar distribuirea rolurilor se va face doar pe criterii profesionale și nu pe influențe.

Aceste **Comitete de direcție** vor fi alcătuite dintr-un director, un administrator, un reprezentant al municipalității, un jurist, doi actori și un critic teatral. Ele sunt investite cu atribuții și răspunderi efective în conducerea instituțiilor teatrale, și nu mai au doar un rol formal. Vor avea putere decizională.



În anii 40 își mai desfășurau activitatea în România doar trei teatre naționale: la București, La Iași și la Cluj. Pentru dramaturgii, regizorii, scenograful și actorii evrei, pe care legea antisemită îi înlătură din viața teatrală, existența le va fi marcată de chin și prigoniri. Mihail Sebastian va contura cu precizie climatul din teatrul anilor '40 spunând că pe scenele românești este de fapt o criză de orientare, „o criză de suflu interior, o criză de convingere și de credință”<sup>13</sup>, o criză a instituției teatrale cu funcție creatoare. Criza teatrului românesc va putea fi definită de fapt o criză a repertoriului abordat.

Căutarea febrilă a elementului specific național românesc completează într-oarecare măsură efortul culturii noastre de se plia în universalitate, de a-și crea o identitate unică și irepetabilă, pentru a ocupa un loc aparte în circuitul universal al valorilor culturale.

Scena românească este animată și antrenată de viguroase modalități de înnoire, de căutări febrile a propriilor identități. Un loc important în această mișcare îl ocupa regizorul fiind definit drept artistul unificator al energiilor creatoare, artistul autentic, autor al spectacolului.

Anii ce au urmat războiului nu au adus modificări semnificative în suflul teatral românesc. Oamenii de teatru, marile nume joacă în spectacole cu efemeră strălucire, teatrele fiind interesate de rețetele pieselor bulevardiere, de aceea abordează acest tip de repertoriu.

În perioada 23 august 1944 – 30 decembrie 1947 încă mai există posibilitatea de a polemiza pe marginea unor idei, sau în numele anumitor idei, alertând constant societatea în privința crizei culturale. După încheierea unei Convenții între guvernul României și Națiunile Unite (din septembrie 1944) prin articolul 16 se specifică faptul că „tipărirea, importul și răspândirea, în România, a publicațiilor periodice sau neperiodice, prezentarea spectacolelor de teatru și de film vor fi executate în acord cu Înaltul Comandament Aliat”, deci cu înaltul control strict sovietic. În cadrul Ministerului Propagandei va fi înființată o Comisie de aplicare a articolului 16, prin care toate spectacolele de teatru, de film, revistele trebuiau certificate întâi de respectiva Comisie, urmând a fi aprobate de Comisia Aliată de Control (adică de sovietici).

Acțiunea cenzurii urmărea modalitatea de epurare a cărților, titlurilor de ziare, a filmelor, a spectacolelor. Decembrie 1944 vine cu o masivă acțiune a Consiliilor regionale, compuse din personalități culturale notorii, ce urmau să verifice tipărirea din 1918 până la zi. Subiectele erau:

---

<sup>13</sup> Mihail Sebastian, „Rampa”, București, 1936, 8 iunie, p.4

legionarii, fascismul, șovinismul, bunele relații cu Națiunile Unite și cu U.R.S.S.

După instalarea guvernului dr. Petru Groza, martie 1945, noua orientare politică a României începe să își facă simțită prezența și în viața teatrală. Se înființează Teatrul Poporului, cu mai multe filiale în țară, iar în București ia naștere Teatrul CFR Giulești, a cărui repertoriu era alcătuit din trei piese sovietice, două românești și trei clasice. Actorii, regizorii, personalul acestui teatru, cu toții au devenit membri ai Partidului Comunist Român (lucru reîntâlnit în 1968). După această scurtă prezentare a legislației teatrale facem mențiunea că, în luna mai 1945, la revenirea Teatrului Național din Iași din refugiu era încă în vigoare Legea nr. 66 din 1937, Legea pentru organizarea activității Teatrelor Naționale și a Operelor Române, cu amendamentele respective.

La 18 iulie 1947, guvernul Groza emite **Legea nr. 265** privind organizarea teatrelor, operelor, filarmonicilor de stat, precum și pentru regimul spectacolelor publice. Prin acest act normativ se reia prevederea din legea mai veche 1937, indicațiile privind îndrumarea și controlul calității, sub ordonanța Ministrului Secretar de Stat Ștefan Tită, de către **Direcția Generală a Teatrelor** subordonată Ministerul Artelor. În luna august, a aceluiași an, va fi înființat **Consiliul Superior al Literaturii Dramatice și Creației Muzical**, care va fi înființat doar până când, în cadrul **Consiliului de Stat pentru Cultură și Artă**, va fi deschis **Biroul de repertoriu**.

**Consiliul Superior al Literaturii Dramatice și Creației Muzicale** are în componență: pe Directorul General al Teatrelor, pe cel al Muzeelor, pe directorii Teatrului Național din București, al Operei, al Filarmonicii din București, din provincie, la recomandarea Direcției Generale a Teatrelor și a Muzicii, un director de Teatru Național, de Operă de Stat, de Filarmonică de Stat, din partea teatrelor particulare se vor delega doi directori, directorul Literelor și Manifestărilor Artistice Populare, Inspectorul General pentru Manifestările Artistice maghiare, un delegat al Comisiei Culturale a Confederației Generale a Muncii. Câte un dramaturg, compozitor, dirijor, critic dramatic, director de scenă, la recomandarea Uniunii Sindicatelor Reunite ale Artiștilor. **Biroul de repertoriu** are atribuțiile elementului de cenzurare, controlează și avizează piesele ce urmau să fie reprezentate pe scenele românești, o formă de control absolut. Legea era însoțită de așa-numitele **directive repertoriale teatrale**, cuprinzând un set de 45 de norme pentru evaluarea teatrelor de repertoriu. Se instituie o formă de control absolut prin **Biroul de repertoriu**.

Pentru a putea profesa, era obligatoriu ca artistul să aibă o carte de liberă profesie, eliberat de organul sindical respectiv. Tehnicienii și

personalul legat de spectacolele de scenă, urmau să aibă condiții de muncă identice categoriilor similare din întreprinderi, ținându-se seama de necesitățile specifice ale instituției. Era fixat, prin acest act normativ, numărul posturi pentru fiecare categorie de personal necesar pentru desfășurarea activității în condiții optime: artiști cu contract pe perioadă definitivă (45 persoane), iar personal artistic provizoriu (10 persoane). Alte prevederi: trei directori de scenă, trei regizori tehnici, doi pictori-scenografi, doi suflouri, iar personalul administrativ să nu depășească numărul de opt persoane, dar personalul tehnic și cel de serviciu să reprezinte 50% din numărul de posturi în schema Teatrului Național din București.

Se specificau atribuțiile **directorului de scenă**, cel responsabil cu buna coordonare a activității artistice, conferind unitate stilului propriu fiecărei scene din țară. Se precizează că Directorul General al Teatrului se recruta dintre personalitățile culturale, cu activitate în domeniul literar și artistic. El avea puterea de a decide singur repertoriul, în luna aprilie a fiecărui an. Se stabilea un număr-limită pentru angajarea actorilor, deci putem vorbi, pe drept cuvânt, de înființarea unei trupe stabile. În cadrul teatrelor se înființau următoarele servicii și birouri: serviciul de contabilitate (dispărea reprezentantul Ministerului de Finanțe) și personal; serviciul casieriei, serviciul materialelor și inventarului (o persoană va ține o evidență clară a avutului material al instituției și va putea fi tras la răspundere), serviciul medical – evident, o mai mare grijă în privința sănătății actorilor; biroul juridic, cabinetul directorului general și **secretariatul literar** (cel care realizează planul de activitate literar-artistică, stabilit de Directorul general). Ca și directorul, referenții trebuia să fie selectați dintre redactorii literari sau dintre personalitățile cu activitate literar-artistică. Se clarifică numărul exact al serviciilor de scenă, numărul persoanelor angajate în fiecare sector, atât pentru Teatrul Național din București cât și pentru fiecare teatru din țară. Ca element nou, descoperim în Lege din 1947 înființarea **serviciului scenografic** și a **atelierului de fotografie**.

Se desființat **Comitetul de Lectură** a Teatrelor Naționale și, în locul lui, s-au înființat **Comisii de lectură** – una pe lângă Direcția Generală a Teatrelor și una de pe lângă Direcția Artelor din Ministerul Artelor- comisie care, compusă dinoameni nepregătiți, n-au făcut decât să provoace o criză a dramaturgiei originale.

Fiecare Teatru era obligat să aibă **un comitet de lectură** cu sarcina de a veghea asupra corectitudinii politice și ideologice ce urmau a titlurilor de piese ce urmau să alcătuiască repertoriul. Teatrele erau obligate să-și modifice repertoriul, dar și modul de realizare a spectacolelor. Urmăreau limitele între care era permisă individualizarea unui personaj până la

compoziția și coloritul decorului. Totul trebuia să reflecte noile valori ale vieții impuse de noul regim.

După abolirea monarhiei și instalarea regimului de așa-zisă „democrație populară”, după naționalizarea Teatrelor Populare (iunie 1948) se produce și ontopirea Ministerului Artelor cu Ministerul Informațiilor. Ministrul noului Minister era Octav Livezeanu. Urmările se vor vedea imediat. Partidul Comunist trece la o politică directă de aservire a mișcării teatrale (articolul program din ziarul „Scânteia” din 15 iulie 1948 intitulat *Mai multă pricipialitate în tratarea problemelor artei și a literaturii*). În acel articol se cere lichidarea greșelilor și slăbiciunilor cu caracter ideologic și începerea activității de revizuire a repertoriului teatral sub lozinca reprezentării și valorificării critice a moștenirii progresiste.

Legislația după care se conduce viața teatrală din România, începând din 1877 și până în iulie 1947, se remarcă printr-o vădită continuitate încercarea a asigura buna funcționare a teatrului. Odată cu sovietizarea/comunizarea forțată a României, începând cu ianuarie 1948, lucrurile se schimbă radical, modelul sovietic fiind percumpănitor până și în această ramură de activitate.

### **Abstract**

*The research will try not to be limited to presents the facts but to provide an interpretation of factologiei (for example: repertoire) aimed to capture in what manner the cultural policies - general policy of stages – has an impact on the national theater organization and conduct of activities, the quality of performances, the repertoire, the band - especially in the case of National Theatre in Iasi.*

### **BIBLIOGRAPHY**

#### **ISTORII DESPRE TEATRU**

[1] *Contribuții la bibliografia regiunii Iași. Viața culturală și artistică în regiunea Iași 1944-1967*, Iași, Editura Întreprinderea poligrafică, 1964;

[2] *Contribuții la bibliografia regiunii Iași. Viața literară în regiune (1944-1964)*, Iași, Editura Întreprinderea poligrafică, 1964

[3] *Contribuții la bibliografia regiunii Iași. Teatrul Național „Vasile Alecsandri” Iași (1944-1967)* Iași, Editura Întreprinderea poligrafică, 1964

- [4] Burada, T.T., *Istoria teatrului în Moldova*, vol 1, Ediție și studiu introductiv de I. Chițimia, București, Editura Minerva, 1975
- [5] *Istoria teatrului în România 1919-1944*, vol.III, București, Editura Academiei R.S.R, 1973
- [6] *Teatrul românesc contemporan 1944-1977*, coordonatorii ediției: S.Alterescu, I.Zamfirescu, București, Editura Meridiane, 1975
- [7] *140 de ani de la primul spectacol în limba română 1816-1956*, Iași, Editura Junimea, 1956
- [8] *150 de ani de teatru românesc, 1816-1966*, Iași, Editura Junimea, 1966
- [9] *160 de ani de teatru românesc, 1816-1976*, Iași, Editura Junimea, 1976

## **LEGISLAȚIE**

- [10] Hamangiu, Constantin; Alexianu, George, Stoicescu; Constantin St., *Codul general al României (Codurile, Legile și Regulamentele uzuale în vigoare 1856-1938)* , vol. 1- 25.2 bis, București, Editura Librăria Universalis, 1900-1938
- [11] „Monitorul oficial al României, Partea I. Legi, decrete, hotărâri și alte acte normative”, București, 1939-1947
- [12] „Monitorul Oficial. Partea a II-a. Republica Populară Română”, București, 1948-1952
- [13] „Buletinul Oficial al Marii Adunări Naționale a Republicii Populare Române”, București, 1965-1973

## **RESURSE WEB**

- [14] [www.cimec.ro](http://www.cimec.ro)
- [15] [www.cdep.ro/legis](http://www.cdep.ro/legis)
- [16] [www.istoria-artei.ro](http://www.istoria-artei.ro)
- [17] [www.procesulcomunismului.com](http://www.procesulcomunismului.com)

## 5. DESPRE AVANGARDA TEATRALĂ ȘI ALȚI DEMONI ABOUT AVANT-GARDE THEATER AND OTHER DEMONS

Lect. univ. dr. Octavian Jighirgiu,  
“George Enescu” University of Arts Iași

### Rezumat

*Depășind în răstimpuri ritmul evoluției societății umane, teatrul a trecut de câteva ori linia impusă convențional ca limită de siguranță, aruncându-se într-un hazardat proces de redistilare. Ciudați demoni dornici să incite par a se juca în aceste momente, testându-le artiștilor imaginația și alimentându-le pofta de nou. Uneori, de nou cu orice risc. Au apărut astfel, mijloace noi de exprimare, formule inedite de compoziție scenică, grefări originale ale diferitelor științe pe trupul spectacolului, determinări benefice și de substanță pentru o artă ce își caută, își experimentează și își perfecționează instrumentarul în vederea revigorării sale. Futurismul, dadaismul și suprarealismul au avut o influență decisivă asupra artei teatrale aflată, la finele secolului XIX – începutul secolului XX, în căutarea propriei identități.*

Arta scenică, tărâm al nestatorniciei și al imprevizibilului, s-a lăsat lesne supusă schimbărilor de fond sau celor mai superficiale, într-un soi de beție a permanentelor căutări. Nevoia de a descoperi, de a forța în structura profund intimă a psihologiei umane, relevată scenic, a mers direct proporțional cu dezvoltarea științelor exacte, a celor umaniste sau a tehnicii.

Teatrul s-a dovedit a fi, mai mult decât celelalte arte, dată fiind natura sa sincretică, un climat prielnic dezvoltării experimentului. Incitându-și actanții, provocând zguduitoare întâlniri între om și proiecția sa dezgolită de mască, el și-a reclamat neîncetat primenirea, nevoia de înnoire, de adaptare a propriului limbaj și instrumentar la spiritul vremurilor. Aidoma unui copil în fața unei jucării cu formă cunoscută, dar cu un potențial interior greu de anticipat, dată fiind complexitatea mecanismului, actorul, iar mai apoi regizorul, au contemplat nesecat izvor de surprize din imperiul acestei arte, cultivându-l și determinându-l neîncetat. Șansa justei raportări a unor artiști la nevoile, mentalitatea și transformările timpului lor a dus la formularea unor ample mișcări de actualizare, de reinventare a actului scenic. În unele cazuri, nevoia de experiment a determinat transformări profunde în interiorul acestei arte, transformări care s-au încadrat perfect sub generoasa și, totodată, înșelătoare pălărie a mișcării de avangardă. Depășind în răstimpuri

ritmul evoluției societății umane, teatrul a trecut de câteva ori linia impusă convențional ca limită de siguranță, aruncându-se într-un hazardat proces de redistilare. Ciudați demoni dornici să incite par a se juca în aceste momente, testându-le artiștilor imaginația și alimentându-le pofta de *nou*. Uneori, de *nou* cu orice risc. Au apărut astfel, mijloace noi de exprimare, formule inedite de compoziție scenică, grefări originale ale diferitelor științe pe *trupul* spectacolului, determinări benefice și de substanță pentru o artă ce își caută, își experimentează și își perfecționează instrumentarul în vederea revigorării sale. Futurismul, dadaismul și suprarealismul au avut o influență decisivă asupra artei teatrale aflată, la finele secolului XIX – începutul secolului XX, în căutarea propriei identități.

În acest conglomerat sincretic, o serie de oameni inventivi și vizionari, ce și-au dedicat viețile studiului în laboratorul teatral, au deschis calea evoluției. Rădăcinile efervescenței scenice novatoare se pot detecta încă din antichitate, dacă e să ne referim aici numai la Aristofan și a sa convenție declarată. Pentru a puncta esențialul, vom face un salt în timp până spre finele secolului XIX, unde se fac simțite cele mai ample transformări ale artei teatrale odată cu decretarea regizorului ca element coagulant în teatru. Noile formulări estetice sunt enunțate și apoi impuse de Stanislavski, Vahtangov, Tairov și Meyerhold pe linia practicii actricești și regizorale. Le răspund în plan dramaturgic Luigi Pirandello, Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire, Frank Wedekind sau August Strindberg. Aceștia influențează prin scrierile lor împlinirea realismului psihologic, deschizând calea spre exploziile expresioniste ce aveau să urmeze.

Pe fundamentele create de Erwin Piscator cu al său "teatru politic", Antonin Artaud vorbindu-ne despre "teatrul cruzimii", Gordon Craig relevându-ne actorul ca pe o "supramarionetă", Bertolt Brecht instaurând principiile "teatrului epic" sau "Bauhaus"-ul german nesupus formalismului și dogmelor oficiale, se conturează viitoarele forme alternative de expresie teatrală. Ideea de experiment a prins teren cu ușurință, s-a împământenit repede, date fiind coordonatele flexibilității sale: libertatea descoperirii noului și neimpunerea păstrării vechiului.

De resorturile relației care se naște între creator și receptor depinde într-o măsură fundamentală succesul unui concept artistic. În încercările din perimetrul *stării teatrale*, în timpul elaborării și reprezentării spectacolelor, artiștii au înțeles că această relație cu spectatorul, această legătură specială de natură unică, finită, mărginită la durată unui spectacol, este combustibil și reper pentru experiment.

Oscilând între inovație (happening-urile lui Jean-Jacques Lebel) și reîntoarcerea la postulatele fundamentale ale artei scenice ("Teatrul

Laborator” al lui Jerzy Grotowski), fascinați de alternativ și de nou, raportându-se la cuvânt, gest sau grimasă ca la niște mijloace clasice de expresie teatrală, diferiți artiști au făcut pasul înainte, antrenând în frământările lor schimbări, uneori radicale. Acei demoni de care aminteam intervin aici spre a neliniști, spre a alimenta lupta interioară a artistului hărui și pasionat.

Cuvântul scris spre a fi rostit, interpretat, declamat sau cântat, plastica corporală a interpreților, sunt, în accepțiunea clasică, două mijloace teatrale ce se completează reciproc într-o permanentă stare de echilibru. În contextul revoluției culturale, pe care avangarda o presupune, lucrurile se schimbă, ele devenind ”... un mijloc de dominare, îndoctrinare și o sursă de decepție”, după cum spunea Herbert Marcuse. În concepția sa, spiritul nonconformist al avangardei are nevoie de un limbaj nonconformist. Și acest limbaj trebuia inventat. Demers greu, aproape imposibil. *Living Theatre*, celebra trupă a soților Beck, a încercat un astfel de reviriment al artei scenice prin formula sa atipică de manifestare. Un teatru, militând pentru reforma, sau chiar împotriva unei societăți capitaliste tot mai dominatoare, expansioniste și sufocante pentru individ. Noile mijloace scenice propuse, chiar dacă au însemnat o mișcare alternativă plină de prospețime, nu au reușit să se impună și să dăinuie. Mircea Cristea, vorbind despre *Living Theatre*, spunea: ”... introducerea erotismului în teatru, încercările de a distruge formele estetice tradiționale și de a adopta anarhismul și eclecticismul ca modalități de creație teatrală nu s-au bucurat de adeziunea publicului și, uneori, nici a actorilor.” Aceste încercări merită respectate și reținute, ele aducându-și aportul în evoluția artei scenice, dar din nefericire, cei care le-au promovat și înfăptuit au rămas cu un gust amar, cu senzația deșertăciunii.

Se întâmplă pe scenă să nu găsești cuvintele potrivite pentru a exprima ceea ce simți și atunci apelezi la atuurile corporalității. Mișcarea intervine ca factor salvator. Nu întotdeauna, dar, uneori, și drumul invers este valabil. Răspunzi astfel așteptărilor unui public care își dorește nealterarea mesajului ce-i este transmis, indiferent de forma pe care o îmbracă acesta. Schimbarea din temelii a limbajului scenic este imposibilă și încercările de tot felul au dovedit-o. Adevărații avangardiști au fost aceia care au reușit să nu renunțe la exigențele de natură intimă ale artei în care s-au manifestat, cei care au găsit noul ca pe o descoperire făcută în urma unui lung șir de căutări pornind de la surse, clarvăzători obsedați de tandemul sunet/imagine capabil să surprindă și, totodată, liber de a fi negat. În istoria artei nume precum Joyce, Picasso, Beckett sau Schonberg sunt dovada de netăgăduit.

Doar pornind de la structura intimă a actului creației actoricești (informație receptată de la partener, metabolizarea psiho-somatică a acesteia,



declanșarea unei stări-consecință și abia apoi emiterea unei reacții), poți să aveai răgazul și detașarea de a căuta noul.

Am avut personal ocazia să joc într-un spectacol ce-și propunea reinventarea unui autor: I.L.Caragiale. Îmi amintesc de rolul lui Chiriac din *O noapte furtunoasă* pe care l-am interpretat într-un experiment găzduit de scena naționalului ieșean. În tot spectacolul nu se rostea nici un cuvânt, spațiul sonor fiind acoperit muzical, iar nouă actorilor ne rămâneau mijloacele extraverbale (atitudine, gesturi, mimică) pentru a ne exprima. Publicul, în pofida așteptărilor noastre, a acceptat instantaneu faptul că nu-l aude pe Caragiale, interesându-se de noua formă de expresie artistică care incita prin originalitate. În astfel de demersuri teatrale, participarea deschisă a publicului, reacția promptă transmit creatorului o senzație de pariu câștigat. Cu siguranță, orice formă artistică, orice limbaj scenic nu poate fi consumat strict în cadrul laboratorului teatral în care a fost inventat, descoperit, creat. Expunerea lui în fața publicului este calea naturală de control și, totodată, condiția necesară și suficientă pentru ca actul teatral să aibă loc.

În orice lucru coexistă formal sau structural elemente de antiteză. Dorința de evoluție, de schimbare, de reinventare a unor formule se lovește de inerția și incapacitatea individului de a-și regenera permanent ființa pentru a o lua de la capăt. E un mecanism aproape diabolic de deteriorare biologică ce contrastează flagrant cu escaladarea curiozității omului, cu nevoia lui de a cunoaște până unde poate merge, cât i se permite să schimbe. Aici apare marea capcană a pionieratului, pentru că un astfel de demers, nedus până la capăt, nu-i mai permite artistului să revină la linia de start. Sau o face, dar timpul a trecut deja, ireparabil. Demonii pasiunii sale l-au devorat. În cele din urmă, acești oameni situați între două lumi, la granița dintre vechi și nou, devin prizonierii propriei lor curiozități și indubitabil planează spre blazare, acceptare și incapacitate de a mai lua atitudine. Se întrevăd aici germenii autodesființării. Omul este văduvit de dorința și forța de a mai lupta și astfel își relevă limitele în lupta cu sine. Ori, avangarda se dorește a fi, tocmai, o pledoarie, un manifest împotriva limitelor și limitărilor umane. O formă de protest împotriva granițelor impuse convențional.

De multe ori fac mici halte în iureșul viziunilor proprii pentru a mă autoevalua. Încerc să-mi proiectez ideile și constatările peste o perioadă de timp și fac speculații pe marginea viitoare mele percepții asupra lor. Cred, așadar, că demonii nu vor înceta să atace spiritele libere și cutezătoare, iar această nevoie a omului de a încerca, de a experimenta, nu va dispărea, ci din contra, va avea parte de variate și surprinzătoare forme de manifestare.

Așa că ne putem aștepta la un ”atac armat avangardist” la adresa tradiției culturale, imediat ce nevoia de schimbare se va face pregnant simțită.

### **Abstract**

*Overcoming the pace of human society from time to time, the theater several times last line conventionally imposed safety limit, throwing himself into a haphazard process redistillation. Strange demons seem eager to incite to play at this time, testing them and feeding the imagination of artists craving them again. Sometimes, again with no risk. They appeared so new means of expression, unusual compositional stage formulas, grafting of various sciences on the body of the original show, determinations and substantial benefits for an art that seeks, their experience and improve their instruments for its revival. Futurism, Dadaism and Surrealism had a decisive influence on the art theater located at the end of XIX century - beginning of XX century in search of their identity.*

### **BIBLIOGRAPHY**

APPIA, ADOLPHE – *Opera de artă vie*, Editura UNITEXT – Seria Magister, București, decembrie 2000;

CÎNTEC, OLTIȚA – *Spoturi pe scenele lumii*, Editura Cronica, Iași, 2003;

CRISTEA, MIRCEA – *Teatrul experimental contemporan. Curente, tendințe, orientări*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1996;

CRIȘAN, SORIN – *Teatru, viață și vis – Doctrină regizorală. SecolulXX*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2004;

GROTOWSKI, JERZY – *Noul testament al teatrului*, interviu de Eugenio Barba publicat în volumul *Spre un teatru sărac*, Editura UNITEXT – Seria Magister, București, 1998;

MARCUSE, HERBERT – *Scrieri filosofice*, Editura Politică, București, 1977;

MAȘEK, VICTOR ERNEST – *Arta de a fi spectator*, Editura Meridiane, București, 1986.

## 6. MATEI VIȘNIEC ȘI PATIMILE IOANEI D'ARC PE „SCENA LUMII”

### MATEI VIȘNIEC AND THE PASSIONS OF JOAN OF ARC ON THE “WORLD’S STAGE”

Doctorand Nikola Vangeli,  
Republic of Macedonia

#### Rezumat

*Pentru Matei Vișniec, mitica Fecioară din Orléans este o figură tragică, prinsă în capcana unei istorii cinic manipulate, după dispozițiile succesive date de diferite personaje politice. Trădată de toți, singură și înspăimântată, fragila Ioana își apără totuși până la capăt propriul adevăr. Puterea ei de a îndura este susținută nu atât de eroism, cât de puritatea esențială a unei ființe incapabile să accepte profanarea trupului și a sufletului. Simbolic și la vedere recreate de o trupă de comediați, patimile Ioanei d’Arc propun un model uman pe scena „teatrului lumii”, unde „actorii” nu înțeleg întotdeauna pe deplin rolul care li s-a dat, nici lecția focului dinăuntru sau dinafară care amenință să îi distrugă.*

Dată „Paris, 25 ianuarie 2007”, piesa *Ioana și focul*<sup>14</sup> de Matei Vișniec proiectează în perspectivă general-umană un mit (al Ioanei d’Arc) și o dramă personală, punând, totodată, raportul dintre *fapt* și *istorie* sub semnul relativului, al întâmplării, al capriciului, al amănuntului incontrollabil. Într-o notă însoțitoare, autorul declară că „a consultat o bibliografie vastă..., în special documentele legate de proces[ul Ioanei]. Numeroase replici, cu precădere din scena procesului, reiau cuvânt cu cuvânt întrebările puse de către Judecători sau răspunsurile date de Ioana” (137). Fără a nega onestitatea exprimării acestor scrupule privitoare la fidelitatea redării evenimentelor, a situațiilor și a relațiilor dintre actanți, am spune că miza piesei nu este atât reconstrucția exactă a unui episod petrecut în realitate într-un trecut mai mult sau mai puțin îndepărtat și, în consecință, învăluit în mister, cât reconstituirea plauzibilă a unui adevăr sufletească și identificarea unui eșantion de trăire interioară capabil să exprime esența întregii umanități și semnificația ultimă a destinului oricărui om.

Opțiunea lui Vișniec pentru formula teatrului epic, de această dată, nu

<sup>14</sup> Matei Vișniec, „Ioana și focul”, în „*Viața românească*”, nr. 6-7 / 2007, pp. 60-137. După această sursă cităm în lucrare, indicând de fiecare dată, între paranteze, numărul paginii. În 2009 a fost publicată versiunea originală în limba franceză: *Jeanne et le feu*, Editions de l’Oeil du prince, Paris.

exclde însă hibridarea și cu alte tipare teatrale, mai ales cu teme, motive (senzația golului și a zădărniceii, sentimentul zbaterii inutile și al neputinței în fața istoriei ori în fața Providenței), elemente și scheme structurale (de exemplu, circularitatea sau revenirea unor situații *déjà vues*) caracteristice teatrului absurdului.

Dintru bun început, este evident că metafora supraordonată, care dirijează aici constituirea tuturor sensurilor, este celebra imagine *theatrum mundi*: personajele sunt „o trupă de actori rătăcitori (minimum opt actori, bărbați și femei) sau [ceea ce înseamnă, mai degrabă, «și, în același timp»]: POVESTITORUL, IOANA, JEFUITORUL DE CADAVRE, CĂLUGĂRUL, HAINSELIN bufon regal, alți BUFONI, câteva fecioare iluminate care vor să salveze Franța...” (60). Așadar, viața și moartea Ioanei d’Arc sunt *declarat* puse în scenă, recreate (în condiții de laborator, aproape) și „puse sub lupă”, reexamine, „stoarse de sens”.

În desfășurarea spectacolului, cele două planuri dramaturgice alternează, dar în articularea („în spațiu”) a piesei planul histrionic (al actorilor), marcat de meta-teatralitate și pătruns de conștiința avantajului reflexivității, cuprinde în sine planul dramei epice (*chemarea* Ioanei, lupta și patimile ei). Conectarea celor două planuri se face prin intermedierea Povestitorului și prin pregătirile la vedere ale trupei de actori pentru *a reprezenta* întâmplările „de spaimă și mirare” de altădată. Reprezentația este numită *poveste* (în sensul special de „suită de evenimente”), iar artiștii care o montează și o joacă sunt prezentați de Povestitor drept „comedianți rătăcitori, îndrăgostiți de arte”: „Fiecare dintre noi este în același timp actor și bufon, jongler și cântăreț, povestitor și mim, mânuitor de marionete și dansator... Viața noastră este hrănită cu teatru, meseria noastră este să vă facem să râdeți și să plângeți în același timp...” (61). Acompaniați de „vechi instrumente medievale” (o mandolină, un flaut, un cimpoi), „actorii deschid toate cuferele, instalează paravanele, se costumează și se machiază” (61). Pe măsură ce Povestitorul dă citire unei liste de „necesități” („deci, avem nevoie de... un rege și un cavaler... un călugăr... un general, un soldat...”), „agili, actorii își pun repede costumele respective sau doar elemente de costum” (61). Interesantă este didascală în care autorul, insistând asupra vitezei cu care trebuie să se perinde în scenă personajele astfel aduse instantaneu la viață, sugerează (fără teamă de eclectism) o posibilă exploatare a teatrului de marionete (ca indicație asupra faptului că *figurile* din scenă nu sunt libere, ci se mișcă la comandă, după bunul plac al *păpușarului* care e și regizor, și demiurg): „*apariții și dispariții rapide de personaje. Regizorul poate opta și pentru o «defilare» de marionete scoase cu rapiditate de actori din cufere.*” (61)

De altfel, prezența marionetelor rămâne o constantă pe tot parcursul acțiunii dramaturgice. În *Scena 11 (Jocul degetelor)*, Vișniec apelează la o variantă (mai specială, mai abstractă și ceva mai rară) a teatrului de marionete: „*Actorii instalează paravanele și «povestesc» eliberarea orașului Orléans de către Ioana d’Arc. Tehnica povestirii este aceea a unui scurt spectacol de marionete, fiind utilizate însă în special mâinile.*” (98) Degetele actorilor reprezintă soldați francezi pe metereze („degetele de sus”) și soldați englezi care asediază cetatea („degetele de jos”). Agitația lor, eforturile de a câștiga bătălia, spasmele lor de moarte („*din când în când vedem, în ambele tabere, degete care «mor» zvârcolindu-se de durere*”, 99), „fluierăturile, râsetele, insultele” lor, spaima, uimirea sau bucuria pe care o încearcă sunt redade convențional, prin mișcări limitate și convenționale, mizându-se astfel pe concizie, simbolism și esențializare, în loc de realism.

Autoreferențialitatea se manifestă și la nivelul evoluției actorilor din piesă: prins de ritmul tot mai accelerat al paradei personajelor, Povestitorul se lasă copleșit de frenezia aceasta aproape mecanică, uitând, după toate aparențele, de obligativitatea de a-i oferi publicului o „poveste” cu sens; într-o așa-zisă „paranteză accidentală” (pe care spectatorii din piesă ar trebui s-o treacă cu vederea, pentru ca iluzia teatrală, deja pusă în pericol, să nu se distrugă) oamenii din trupă reacționează și îi atrag atenția asupra erorii, „suflându-i” și care ar fi procedura corectă: „**ACTORUL 3:** Maestre, eu zic să începem cu un prolog.” (63) „**Readus în simțiri**”, Povestitorul se repliază prompt: „A, da... (*Către public.*) Iertare... Am uitat că orice poveste începe cu începutul, iar începutul începe cu un povestitor care povestește începutul începutului, adică prologul.” (63) Pe măsură ce el, printr-un discurs amplu, narativ („A fost odată ca niciodată o țară care se numea Franța...” ), expune contextul în care se va desfășura ulterior drama, „*toți actorii mânuiesc marionete pentru a ilustra cele povestite*” (63).

La un moment dat, mersul lucrurilor în scenă iar scapă de sub control, căci dintr-un cufăr, ca o păpușă acționată de un resort, pe neașteptate (și, mai ales, neprogramat), „*iese Ioana d’Arc.* **IOANA:** Eu sunt miracolul!” (64). Replicile exaltate ale Ioanei stârnesc ilaritate și, concomitent, iritare, atât în rândul personajelor din „planul ei” (patru țărani o taxează pe loc drept „încă o nebună”, „încă o iluminată”, „vrăjitoare mică” – „m-am săturat de șarlatanii ăștia”, 64), cât și în rândul membrilor trupei: „**POVESTITORUL:** Ce te amesteci, fetițo, în povestea mea?... (*Către actori.*) Cine e zăltata asta? [„complimentul” va fi reiterat în *Scena 9*, p. 87, când Ioana este primită de rege] Că doar nu face parte din trupă.” (64); „**ACTORUL 2 (către spectatori):** „E adevărat, nu face parte din trupă... (*Către Ioana.*) De ce-ți bagi nasul, măi, fetițo, în spectacolul nostru?” (65) S-ar părea că nimeni nu e

în stare să recunoască miracolul:

„POVESTITORUL:

Ascultă, fetițo... Te-a trimis cineva să ne strici spectacolul? Cum poți să fii tu Ioana d'Arc? Ioana d'Arc este moartă de aproape șase secole.

IOANA:

Ba nu, nu e adevărat. Ioana d'Arc e un mit. Eu sunt un mit, iar miturile nu mor niciodată. Și pentru că voi povestiți prost povestea mea, am venit eu însămi ca să-mi povestesc povestea...” (65)

Perorația avântată a Ioanei este întreruptă de Povestitor, care, convins oarecum de îndreptățirea eroinei de a-și relata propria poveste („Bine... Sunt de acord... De ce nu, în definitiv... Eu personal te cred... Nu este teatrul un loc unde se produc miracole?”, 65), dar nefiind dispus să renunțe la dreptul *lui* de a povesti („să nu uităm că eu sunt maestrul de ceremonii și povestitorul trupei”, 65), propune o formulă de compromis (ce definește structural însăși piesa lui Vișniec): „Să povestim, fiecare în felul său, adevărata poveste a Ioanei d'Arc. Fiecare câte o scenă, pe rând...” („*Scoate o monedă.*) Ia să vedem, Ioana, cine va povesti scena următoare. Ce alegi, cap sau pajură?” (66). Câștig de cauză are Povestitorul, care conchide, oarecum sarcastic: „Ai pierdut! Eu încep... Nu știu cum se face, dar în fața istoriei cei care câștigă întotdeauna sunt povestitorii.” (66). Într-adevăr, în final, la conciliul istoricilor, Povestitorul „devine Rectorul [Universității Sorbona]” și, în această calitate, rescrie istoria recentă „după cum o cer împrejurările”, lăsând să se înțeleagă că, de fapt, memoria faptelor este ajustabilă și că întreaga istorie a omenirii este (ori poate fi considerată) un palimpsest care a înghițit succesiv diverse adevăruri, mai degrabă neconcordante între ele. De zădărnice sunt afectate nu numai evenimentele istorice și faptele de vitejie, ci și consemnările (toate partizane) ale acestora. Deși se presupune că sunt obiectivi, neutri și preocupați doar de duratele mari (chiar de veșnicie), de perspectiva secolelor, istoricii sunt și ei robi ai clipei trecătoare. „Hai, dați-i zor, istoria are nevoie de voi...” (135) le spune Rectorul, dar „misiunea” lor de a fi de folos este departe de a fi onorantă, căci se reduce la o neconținută, servilă *reorientare*, la datoria de a-l prezenta favorabil pe fiecare nou stăpân.

Ca un contrapunct tulburător la eșecul dezolant al autorităților (politică, statală, militară, religioasă) care capitulează (în feluri diferite – în orice caz, fără să lupte, fără să se împotrivescă eficient) în fața exigențelor și provocărilor istoriei, *Scenele 6 și 7* aduc în fața publicului un grotesc, dar pilduitor conciliu al bufonilor, rămași (în virtutea figurii *lunii pe dos*, potrivit căreia „adevărul este rostit de gura nebunilor”) singurii combatanți pe baricada rațiunii și a bunului simț:

„BUFONUL 1: Nobili bufoni și măscărici regali... Ne-am adunat aici, în cel mai mare secret, pentru un conciliu al bufoneriei de cel mai înalt rang, ca să încercăm să răspundem la o întrebare esențială... adică... de ce mama dracului regii noștri, regenții, prinții, delfinii și ducii noștri sunt atât de tâmpiți? (*Bufonii reacționează violent, vacarm, grimase, râsete etc.*) Și ne-am adunat de asemenea ca să vedem dacă nu putem face ceva ca să le crească mintea la loc...” (79)

Cum, cu toată seriozitatea (deși nu fără umor), bufonii se pornesc să rezolve situația așa cum cred ei de cuviință, croind scenarii, căutând argumente, construind demonstrații și punând la cale acțiuni cât se poate de concrete și de logic organizate (unele chiar recognoscibile, cu un frison, de către spectatorul de astăzi, ca încrustate, în cele din urmă, în istoria învățată la școală), grotescul inundă totul, deformează spațiul și timpul, faptele și personajele: „Concluzia, dragii mei bufoni regali, este că lumea a înnebunit, că lumea a devenit o mascaradă... Iar singurii care mai pot face ceva suntem noi, măscăricii regali, singurii care mai avem cât de cât influență asupra regilor noștri...” (79) Mascarada înseamnă și disimulare, și lipsă de pudoare. Așadar, lumea pare să-și fi pierdut toate reperele – și fizice, și intelectuale, și morale. Au fost anulate distincțiile dintre frumos și urât, rațional și irațional, drept și nedrept, adevăr și minciună, bine și rău, trecut și prezent, prezent și viitor. În vârtejul postmodernist, istoria omenirii apare ca o poveste dezmembrată, destructurată, care și-a pierdut măsura și sensul. Din ritual exorcist, desfășurat sub auspiciile carnavalului, ale distracției și orgiei prin care se ajunge apoi la purificare și sobrietate, dansul macabru (*topos* medieval) devine o paradă a batjocurii generalizate, a destrămării universale:

„MOARTEA: Așa, așa... Acum e bine... Prietenii mei, dragii mei, frații mei comorienți... Să murim împreună, să sărbătorim împreună moartea Franței... [...] Hai, nu ratați această ocazie de a muri împreună că e mult mai vesel... [...] Veniți, veniți la bairamul istoriei... [...] Veniți, spectacolul e gratuit, veniți să vedeți cum agonizează grandoarea... [...] Veniți, veniți să vedeți *comédia* istoriei...” (93-95)

Dar și mai dătătoare de fiori decât sarabanda morții este conglomeratul de capcane pentru șobolani, care se închid cu un zgomot sec, clipă de clipă, generând angoasă și sentimentul că nu mai este chiar nicio posibilitate de evadare către libertate. Condamnarea la o existență mizeră, lipsită de orizont, meschină, pare definitivă și nu este zdruncinată nici măcar de cele mai strigătoare la cer păcate și orori. Omul nu-și poate forța destinul nici în bine, nici în rău, nu se poate nici înălța, nici scufunda mai jos decât mocirla de fiecare zi. Șobolanul este emblema supraviețuirii gregare și cu orice preț, în cele mai vitrege condiții, în ciuda celor mai strivitoare umilințe,

dar și fără demnitate, fără vreo compensație morală sau intelectuală. Șobolanul este simbolul înfrângerii dureroase și definitive, mascate în reușită pragmatică, în victorie a materiei în absența spiritului, fără vreo motivație superioară.

Ca un *respiro* necesar într-un spațiu atât de mohorât, într-o *istorie*, (=poveste) atât de sumbră și de deprimantă, *Scena 12 (Copacul zânelor)*, împreună cu *Scena 13 (Încoronarea regelui)*, reprezintă un *intermezzo* al suavității, al frumuseții nepervertite, al devotamentului și al credinței neclintite în bine, adevăr și frumos. „Insula” aceasta de frumusețe neverosimilă, conectată, prin mii de fire văzute și nevăzute, cu eroina titulară, este „descrisă” de o poiană de basm, scăldată în lumina lunii, de „*un copac imens în mijlocul luminișului*”, de prezența unei făpturi miraculoase (licorna; „*o bufniță, un păun, o veveriță, un liliac, dar și fluturi și libelule gigantice*”, 104) și de cântecelul ceremonial (dedicat zânelor) al celor trei fecioare „*în rochii albe și cu picioarele goale*” care atârnă coronițe de ramurile copacului (99). Speranța că, măcar într-un univers alternativ, măcar în ficțiunea dramatică, puritatea Ioanei o va salva (salvând, totodată, și lumea pe care ea o reprezintă) se destramă în curând, pentru că în *Scena 15* (subintitulată melancolic *Singurătatea Licornei*) – secvență scurtă, fără cuvinte, cu impact izbitor – licorna (*alter ego* al Ioanei) ajunge în spațiul strâmt și sinistru dominat de stâlpul de eșafod pe care „s-a așezat o bufniță cu ochi enormi” și împânzit de capcanele instalate anterior de către Ducele de Bedford, regent al Angliei (care va negocia cu Conte Jean de Luxembourg predarea Ioanei):

„*La un moment dat, se apropie prea mult și o capcană i se prinde de frumosul ei corn alb și lung. Licorna este la început uluită, încearcă să scape de capcană, își agită capul din ce în ce mai tare, dă cu cornul de pământ etc. Licorna nu reușește să scape de capcană, părăsește scena. Bufnița scoate un strigăt.*” (110)

La proces, Ioana este însoțită de licornă (invizibilă ochilor păcătoși ai judecătorilor); într-un moment de slăbiciune, recunoaște toate acuzațiile care i se aduc, admite că n-a auzit niciodată voci de îngeri, licorna o părăsește, așa cum pare să o abandoneze și grația divină, lăsând-o pradă capcanelor de șobolani. Cele două credincioase prietene împreună cu care ea a atârnat coronițe în copacul zânelor o vizitează însă în închisoare, aducându-i haine bărbătești, și o îndeamnă să-și reconsidere abjurarea, să prefere focul izbăvitor unei vieți sordide în temniță, riscând molestări și reînnoite batjocuri. În *Scena 20 (Supliciul)*, „*licorna traversează scena cu coama în flăcări*” (130), iar Ioana, legată de stâlpul rugului, este acoperită de capcanele de șobolani. Într-o zguduitoare figurare a lăcomiei de senzațional



pe care o etalează mijloacele de comunicare în masă, călăul îi servește pe spectatori cu cenușa ei („*bucăți de piatră negre, zgrunțuroase și mai ales fierbinți*”, 131), punându-i în gardă: „Sunt calde. Atenție să nu vă frigeți!” (131) Abia în acest moment miracolul devine vizibil, tangibil și dureros de inutil: „*În mijlocul platoului a rămas o floare de crin albă din interiorul căreia pulsează o lumină. Călăul depune platoul cu «inima» Ioanei pe scenă. În întunericul care se lasă treptat, «inima» Ioanei continuă să pulseze. Platoul cu crinul care palpită ca o inimă are o mișcare ca și cum ar pluti pe valuri. Se aud, de altfel, valurile mării.*” (131)

Depășindu-și ezitățile și temerile (firești, omenești), Ioana reușește să-și salveze sufletul și spiritul. Dar peste victoria ei morală năvălește „tăvălugul istoriei”, „cearta experților” și conciliul istoricilor versatili. S-ar părea că triumfă mentalitatea „capcanelor”, viclenia și adaptabilitatea șobolanilor care învață cum „să le fenteze”. Însă ultimul cuvânt le aparține fecioarelor care (în vreme ce apare Ioana „*printre foile [hârtiile împrăștiute ale istoricilor] care zboară prin aer*”) invocă o „zână blândă”, rugând-o să le transforme și pe ele în făpturi eterice:

„Gentille fée nous sommes pucelles  
Comme la Vierge éternelle  
Viens nous voir, viens nous toucher  
Viens nous transformer en fées.” (135)

Autorul nu ține predici și nu moralizează. Publicul e liber să dea prioritate oricăreia dintre cele două perspective: viziunea dezabuzată, care nu mai pune preț pe nimic, sau viziunea „naivă”, care crede neclintit în salvare, până dincolo de distrugerea trupului și până dincolo de îngenuncherea spiritului. Din punct de vedere dramaturgic, piesa *Ioana și focul* dovedește o mare flexibilitate, oferind, în cazul montării pe scenă, posibilități foarte bogate (multe și diverse) de etalare a calităților regizorale și actricești. Construcția este fluidă și echilibrată, permițând punerea în valoare a unor elemente foarte variate ca semnificație (un întreg inventar, ce riscă să fie eterogen, de – teme, motive, clișee) și ca potențial exploatabil pe teren teatral.

### Abstract

*In Matei Vișniec's view, the mythical Maid of Orléans is a tragic figure, trapped in a history cynically manipulated according to the successive orders given by various political leaders. Although betrayed by all, abandoned and frightened, fragile Joan stands up for her own truth. Such stamina is less sustained by heroism than the constitutive purity of a human*

*being unable to put up with the defiling of her body and soul. Symbolically re-enacted by a company of ambulant comedians, the passions of Joan of Arc bring forth an exemplary conduct on the “world’s stage”, where the “actors” don’t always understand the roles they were given, nor the lesson of the fire threatening (not only from the outside, but also from the inside) to consume them.*

## **BIBLIOGRAPHY**

Vişniec, Matei, „Ioana şi focul”, în „*Viaţa românească*”, nr. 6-7 / 2007, pp. 60-137.

Vişniec, Matei, *Jeanne et le feu*, Editions de l’Oeil du prince, Paris, 2009.

## 7. IMAGINEA CELOR PATRU FIARE APOCALIPTICE ÎN BISERICILE MEDIEVALE MOLDOVENEȘTI THE IMAGE OF THE FOUR LIVING CREATURES OF REVELATION IN THE MEDIEVAL CHURCHES OF MOLDAVIA

Lector univ.dr. Codrina-Laura Ioniță  
“George Enescu” University of Arts Iași

### Rezumat

*Reprezentările medievale ale apocalipsei au ca sursă textele escatologice veterotestamentare (Isaia, Ezechiel) și Apocalipsa Sfântului Ioan: Christos în slavă este înconjurat de cele patru animale evanghelice, leul, omul, taurul și vulturul, ființe intermediare identificate cu serafimii și cu cei patru evangheliști. Reprezentările orientale ale temei îmbină Parousia cu Judecata de Apoi – ca în frescele de la bisericile pictate ale Moldovei.*

Sensul dezastrelor escatologice ale diferitelor mituri și credințe arhaice este unul purificator: o nouă existență se naște după dispariția unei lumi decăzute[1]. *Scenariu*-ul escatologic al textelor veterotestamentare conține motive omniprezente[2] : distrugerea națiunilor, eliberarea lui Israel, reîntoarcerea la Ierusalim, transformarea paradisiacă a țării și instaurarea suveranității lui Mesia (Isaia 9, 1-6 ; 11, 1 ; Zacharia 9, 9-10), începerea unei epoci de abundență și pace (Isaia 24-27 ; Ioil, 4, 2-3; 12; 4, 18-21). Această venire a lui Mesia este asociată distrugerii lumii vechi (IV Ezdra ; I Enoch 51, 1-3 ; 61, 5 ; 62, 14) și Judecății de Apoi (Daniel 7, 9-14 ; IV Ezdra). Apocalipsa Sfântului Ioan respectă aceeași structură a textelor anterioare.

În funcție de textele la care se referă, chipul lui Hristos în slavă din reprezentările creștine ale Apocalipsei este fie imagine a revelației puterilor cerești, caz în care Mântuitorul apare înconjurat de cele patru fiare apocaliptice, fie imagine a Judecății din urmă, când Judecătorul Suprem desparte pe drepți de păcătoși. Cele patru ființe celeste, patru fiare înaripate ce susțin mandorla divină, un leu, un vultur, un om și un taur, sunt mărturisitori atât ai teofaniei vechi testamentare cât și ai întrupării directe a divinității în persoana chistică. Textul considerat a fi sursă de inspirație

pentru timpanele romanice, unde imaginea lui Hristos înconjurat de cele patru fiare înaripate este motiv fundamental, este viziunea lui Isaia. Aceasta relatează revelația profetului prin care Dumnezeu i se arată așezat pe un tron, înconjurat de serafimi cu câte șase aripi, două pentru a zbura, două pentru a-și ascunde fața, iar alte două pentru a-și învălui picioarele. Acești serafimi cântă fără încetare *Trisagion*-ul angelic: „Sfânt, sfânt, sfânt este Domnul Savaot” (*Isaia* 6, 3). Cuvântul serafim provine din ebraicul *seraph* care semnifică „a arde”[3]. Teofania divină a fost deseori însoțită de imaginea focului. În viziunea profetului Iezechiel, „Carul lui Yahve” se arată într-un val de foc, iar cele patru fiare care îl însoțesc sunt, la rândul lor, asemenea „cărbunilor aprinși”, a unor „făclii aprinse” (*Iezechiel*, 1, 4-23). Toate patru au câte o față de om înaintea, o față de leu la dreapta, una de bou la stânga și una de vultur în spate. Chiar dacă aceste ființe nu sunt numite în această primă viziune a profetului heruvimi, ci *hajjot*, imaginea lor va fi nu doar asemănătoare, ci chiar va ajunge să se confunde cu cea a heruvimilor însoțiți de roți de foc acoperite de ochi, din a doua viziune a lui Iezechiel (*Iezechiel* 10, 7-9). Ele sunt ființe „plasate la intrare în locurile încărcate de cea mai înaltă sacralitate”[4], realizează trecerea de la condiția terestră la cea divină și supraveghează locurile sacre[5]. Arborele Vieții din Grădina Edenului este păzit de un heruvim (*Facerea* 3, 24); locul teofaniei, lângă chivotul legii, unde Dumnezeu se arată lui Moise, este însemnat tot cu un heruvim (*Ieșirea*, 25, 22); iar spațiul epifaniei în Templul lui Solomon este indicat de alți doi heruvimi (*I R* 8, 6-8).

Viziunea din *Apocalipsa* lui Ioan împrumută de la Isaia imaginea ființelor cu șase aripi și cântecul angelic. Expresie a iubirii divine, aceste patru ființe sunt și la Sfântul Ioan „pline de ochi, dinainte și dinapoi. Și ființa cea dintâi era asemenea leului, a doua ființă asemenea vițelului, a treia ființă avea fața ca de om, iar a patra ființă era asemenea vulturului care zboară. Și cele patru ființe, având fiecare din ele câte șase aripi, sunt pline de ochi, de jur împrejur și pe dinăuntru, și odihnă nu au, ziua și noaptea, zicând: Sfânt, Sfânt, Sfânt, Domnul Dumnezeu, Atotțiitorul, Cel ce era și Cel ce este și Cel ce vine”(Ap. 4, 6-8).

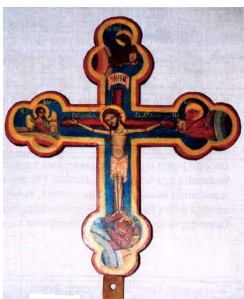
Textul *Apocalipsei* lui Ioan a rămas apocrif timp de multe secole în Orient. În Occident însă, el a fost acceptat foarte repede, unde găsește exegeți încă din secolul al II-lea. Sfântul Irénée de Lyon este primul care

face legătura între cele patru fiare apocaliptice și cei patru evangheliști. În *Contre les hérésies* el consideră că cele patru Evanghelii formează o unitate exprimată sub patru forme. Cele patru animale apocaliptice sunt alăturate atât celor patru evangheliști, cât și „activității Fiului lui Dumnezeu asupra noastră”[6]: suverană (leu), sacrificială (taur), umană (om) și spirituală (vultur). Hermeneutica medievală distinge trei niveluri de lectură spirituală a fiarelor apocaliptice: alegorică – ființele trimit la cei patru evangheliști; anagogică – ființele trimit la însuși Hristos; și tropologică – ființele trimit la creștini și la virtuțile acestora pe calea mântuirii[7].

În artă, cele patru animale apocaliptice împlinesc rolul de „vegheatori”, de „ghizi”. Devin „catalizatori de energie care orientează ființele aflate în căutarea unei profunde treziri interioare”[8]. Imaginea lor o găsim în locurile unde Dumnezeu se arată, sau pe căile care îl îndreaptă pe om spre Dumnezeu: pe copertile Sfintelor Scripturi, pe Evangheliare, pe obiectele de cult (fig. 1), pe portalurile catedralelor romanice.

Primele reprezentări ale celor patru ființe apocaliptice apar în secolul al V-lea pe mozaicurile romane și în arta coptă. Imaginea lui Hristos în slavă este împrumutată din arta romană. În primele secole creștine, în bazilicile din Roma și Ravena, cele patru fiare sunt reprezentate în jurul lui Hristos sau înconjurând simboluri divine. În general apar doar busturile lor, ieșind din nori sau din mandorlă (circulară sau ovală, înconjurând imaginea lui Hristos sau simbolurile Sale, sugerează lumina gloriei divine), cu pene în loc de aripi, fără aureolă și uneori fără Evanghelii, semn că încă nu au fost identificați cu evangheliștii. Hristos în mandorlă înconjurat de cei patru evangheliști oferă imaginea cercului înscris în pătrat. Cercul, simbol al

Fig. 1. Accesoriu liturgic, Mihail - zugrav și diacon. *Răstignirea lui Iisus*, 1773



eternității divine, al increatului, fără început și direcție, se alătură pătratului, semn al lumii, al stabilității, al creației. Imaginea lui Hristos în mandorlă înconjurat de cele patru fiare apocaliptice, așa cum apare pe portalurile celor mai multe biserici romanice, devine simbol al întrepătrunderii infinitului și finitudinii, al divinului cu umanul. Cele patru fiare devin mediatori între lume și Hristos, între om și divinitate. Iconografia monumentală a Apocalipsei în Italia romanică este triumfală și senină, este viziune

celestă și paradisiacă a slavei Fiului pe tronul împărătesc, și nu judecată a păcătoșilor, învierea morților sau cataclism de sfârșit de lume[9].

În Răsărit, pentru mult timp nu este acceptată concepția Sfântului Irénée de Lyon și nici *Apocalipsa* Sfântului Ioan. Această reținere este determinată de refuzul reprezentării simbolice în favoarea reprezentării reale, instituită prin Conciliul Quinisexte din 692 d. Ch., conciliul de la Trullo. Refuzul simbolului, considerat ca aparținând unei perioade depășite, paleocreștinismul, determină asimilarea fiarelor apocaliptice nu evangheliștilor, ca în Occident, ci puterilor cerești, așa cum apăreau ele în textele veterotestamentare, păstrând un caracter teofanic. Abia spre secolul al XII-lea se va realiza și în Orient echivalența între ființele apocaliptice și cei patru evangheliști[10]. În arta coptă, la capela celor Patru Animale Celeste (1232-1233) a Mănăstirii Sfântului Antonie, ființele apocaliptice sunt în linie, de o parte și de alta a lui Hristos, acoperite cu aripi pline de ochi. Același lucru se întâmplă în Cappadocia unde, la *Haçli Killise* à Kizil Cukur, biserică din secolul al X-lea, alături de cele patru fiare apar scrise patru participe ale verbelor care introduc *Trisagion*-ul: Αδοντα = vultur ; αεκραγοντα = leu ; Βοωντα = taur ; Λεγοντα = om. Atribuirea de nume fiarelor apare doar în Cappadocia, la Athos (Evangheliarul Vatopédi, sec. Al XIII-lea și Epitaful din Dyonisou, 1541) și în România (Epitaful de la Putna, 1490, și Epitaful de la Neamț, 1437)[11].

În bisericile din nordul Moldovei, imaginea fiarelor apocaliptice îmbină concepția orientală cu cea occidentală. Ele sunt echivalate atât evangheliștilor cât și puterilor cerești teofanice, cu chip de heruvimi. Construite în secolul al XV-lea și pictate la exterior în secolul al XVI-lea, bisericile moldovenești au un program iconografic unitar, alcătuit de mitropolitul Grigorie Roșca. Frescele pictate la exterior sunt imagini fidele ale vedeniei Sfântului Nifon al Constantinopolului, vedenia descriind lectura Cărții Veacurilor, Judecata din Urmă și lumea cerească, Praznicul împărătesc. Ansamblul picturilor prezintă atât dimensiunea teofanică, revelația puterilor dumnezeiești, ierarhia cerească și a doua venire a lui Hristos, cât și latura punitivă, dezvăluind Judecata din urmă și damnarea păcătoșilor.



Fig.2. Heruvimii cei cu șase aripi Moldovița, fațada estică

Pe fațada răsăriteană a edificiilor este zugrăvit Praznicul ceresc și deschiderea cerurilor, având în centru simbolul christic. Pe latura de apus, icoana Judecării de Apoi, cu focul iadului și despărțirea dreptilor de păcătoși, osândiți și chinuiți de muncile diavolilor (fig. 5). Această sinteză a celor două modalități de reprezentare a Apocalipsei în același edificiu, se poate observa atât la nivelul întregului ansamblu, cât și la nivelul detaliilor. În Praznicul împărătesc de pe fațada răsăriteană a Mănăstirii Moldovița (Fig. 3), puterile cerești apar atât sub formă simbolică (mielul, în centrul frescei, înconjurat de ierarhia cerească), cât și „realistă”, în sensul respectării literale a textului sacru (heruvimii cu șase aripi, acoperiți de ochi, în spațiile dintre firide (fig. 2 și 4). La biserica Sf. Gheorghe din Voroneț (1547), reprezentarea realistă este de asemenea alăturată celei simbolice: în nișa centrală a absidei de est, sub imaginea Fecioarei cu pruncul, așezată pe un tron ornamentat, se vede simbolul christic al pocalului. O sinteză asemănătoare se poate observa și în icoana Judecării de Apoi, pictată pe peretele apusean al bisericii Voroneț. Imaginea este împărțită în cinci registre, iar chipul Celui Bătrân de Zile și al lui Hristos în slavă sunt alăturate tronului gol, întruchipând Duhul Sfânt. Cele trei persoane ale Sfintei Treimi sunt astfel aduse în centrul icoanei. În stânga, în registrele de jos, se poate vedea poarta raiului și mulțimea sfinților care așteaptă să intre. Deasupra porții, în chip de paznic al locului sacru, un heruvim format doar din cap și șase aripi (fig. 6).



Fig. 3. Fațada de răsărit a bisericii Mănăstirii Moldovița



Fig. 4. Heruvimi pe absida sudică la Moldovița.

În majoritatea bisericilor moldovenești, în pictura interioară, imaginea celor patru evangheliști apare, în mod tradițional, pe pandantivii ce sprijină cupola naosului, cupolă de unde chipul lui Hristos Pantocrator ocrotește edificiul. Evangheliștii de pe pandantivi nu sunt însă identificați cu fiarele apocaliptice. Heruvimi și serafimi sunt pictați pe tamburul cupolei și realizează legătura între lumea cerească și cea pământească. Spre exemplu, la Biserica Sf. Nicolae a Mănăstirii Popăuți (1496), în pictura interioară a turlei de pe naos, una dintre cele mai înalte turle ale bisericilor ștefanienne, registrele iconografice se succed pe verticală, de la Pantocrator, pe cupolă, la imaginile de pe tambur: pe cupolă, Hristos Pantocrator, urmat Puterile cerești – serafimi și heruvimi, apoi două registre de arhangheli, un registru al profeților și altul al apostolilor. Pe pandantivii cupolei, evangheliștii cu chipuri umane, reale, nu simbolice, animaliere. Aceeași structură iconografică a cupolei o întâlnim în majoritatea bisericilor medievale românești.

Simbolurile celor patru evangheliști, sub chipul celor patru fiare apocaliptice, de astă dată, sunt amplasate și în bisericile medievale occidentale într-o manieră asemănătoare. Ele sunt reprezentate fie pe pandantivii cupolei centrale, având în centru imaginea lui Hristos, fie pe arcul absidal al altarului, fie în spațiul celor patru unghiuri formate prin încrucișarea transeptului cu nava (Sfântul -Apolinarie în Clase la Ravena, Capela Palatină la Aix-en-Chapelle, absida Sfintei Pudenziana la Roma), fie pe timpanele portalurilor. Biserica reprezenta corpul Fiului Omului („brațele” sunt transeptul). În acest caz simbolurile evangheliștilor erau



plasate în locul ce corespunde „inimii” bisericii. Sensul acestui amplasament poate fi înțeles prin faptul că ele se adresează direct inimii oamenilor, loc al meditației isihaste și al experienței vieții spirituale prin „rugăciunea inimii”.

Alături de aceste programe generale ale iconografiei moldovenești putem întâlni și imagini singulare de heruvimi sau fiare apocaliptice care trimit la textele profetice. La biserica din Hârlău, în pictura naosului se poate vedea Hristos crucificat, înconjurat de patru ființe înaripate și aureolate, în cele patru colțuri ale crucii. În mișcarea violentă, centrifugă, ce le îndepărtează de Hristos, ele se întorc totuși cu capul spre El, amintind sculpturile timpanelor romanice, unde puterile cerești, punți între om și divinitate, se făceau mesageri și purtători ai dragostei divine în lume, sugerată prin mișcarea de îndepărtare radială dinspre divinitate spre exterior. Însă privirea lor era ațintită permanent spre Hristos, de la care își trăgeau existența și forța.



Fig. 5. Judecata de Apoi, pe fațada apuseană la Voroneț



Fig. 6. Heruvimul cu șase aripi, păzitor al intrării Raiului în icoana Judecării de Apoi de la Voroneț

La biserica Sfântului Nicolae de la mănăstirea Probota (1530) chipul Maicii Domnului cu Pruncul, în bolta pronaosului, este înconjurat de opt arce intersectate care formează opt pandantivi triunghiulari în care sunt pictați heruvimi din care nu se văd decât aripile. La Mănăstirea Humor (1535), imaginea Maicii Domnului din cupola bolții pronaosului este înconjurată de patru pandantivi decorați cu icoanele celor patru evangheliști care nu au simbolurile fiarelor apocaliptice, iar în bolta pridvorului, Hristos la Judecata de Apoi este înconjurat de puterile cerești, de heruvimi înfățișați doar printr-un cap înconjurat de șase aripi pline de ochi. Corpul le este în întregime acoperit de aripi. La Mănăstirea Râșca, în scena Judecării de Apoi, Hristos în slavă, așezat pe tron, își sprijină picioarele pe roți de foc înaripate, imagini ale heruvimilor în viziunile profeților Vechiului Testament[12]. Pe

bolta culoarului de intrare aflat sub clopotnița Mănăstirii Neamțului se poate vedea chipul lui Hristos (fig. 7 și 9). Din mandorla Sa circulară țâșnesc patru ființe apocaliptice, un leu, un vultur, un om și un taur, într-o mișcare centrifugă. Înaripați și doar cu jumătate de corp vizibil, fiecare ține câte o carte, semn că sunt simboluri ale evangheliștilor. Capetele, aureolate, sunt întoarse spre Hristos. Alături, imaginea Maicii Domnului cu Pruncul, tot în mandorlă circulară, înconjurată de această dată de heruvimi reprezentați doar de capete înconjurate de aripi (fig. 8 și 10).



Fig. 7. Hristos în mandorlă înconjurat de simbolurile evangheliștilor. Cupola culoarului de intrare de sub clopotnița Mănăstirii Neamț.



Fig. 8. Fecioara cu Pruncul în mandorlă, înconjurată de heruvimi înaripați. Cupola culoarului de intrare de sub clopotnița Mănăstirii Neamț.



Fig. 9. Hristos în mandorlă. Cupola culoarului de intrare de sub clopotnița Mănăstirii Neamț.



Fig. 10. Fecioara cu Pruncul în mandorlă, înconjurată de heruvimi înaripați. Cupola culoarului de intrare de sub clopotnița Mănăstirii .Neamț.

În Răsărit, imaginea lui Hristos în slavă are un caracter teofanic, mărturisind domnia eternă a lui Dumnezeu. Fiarele apocaliptice, purtătoare ale Spiritului și transmițătoare ale energiilor divine, devin instrumente de transformare al omului aflat pe drumul mântuirii. Sunt imagini ale revelației divine și fac vizibil chipul lui Dumnezeu, măreția lui Hristos. Reprezentat întotdeauna din față, Hristos așteaptă participarea privitorului pentru a-l transforma din spectator în actor și pentru a-i da ocazia de a trăi experiența Vieții. Judecata de Apoi nu este reprezentată ca o curte de justiție, ci ca o stare interioară de iluminare sau de damnare. Lumina lui Hristos poate fi mântuitoare pentru unii, și distrugătoare pentru alții [13]. Iar dacă cea de-a doua venire a lui Hristos nu este un eveniment istoric, ci o experiență a prezenței vii a Împărăției lui Dumnezeu, nici Judecata de Apoi nu presupune un loc exterior: „Paradisul și infernul sunt două stări alternative de receptare a acestei lumini,...a luminii lui Dumnezeu care arde sau iluminează”[14]. Ființele apocaliptice împlinesc, în acest demers, vocația fundamentală de transformare a ființei umane pentru a-l deschide spre ceea ce este esențial.

### **Abstract**

*The medieval depictions of the apocalypse have as the source the eschatological texts of the Old Testament (Isaiah, Ezekiel) and the Apocalypse of St. John: Christ in majesty is surrounded by the four Evangelical animals, lion, man, bull and eagle, intermediate beings identified as the seraphim and the four evangelists. Oriental depictions of the theme combine Perouse with The Last Judgment – as in the frescoes painted on the churches of Moldavia.*

### **BIBLIOGRAPHY**

- [1] M. Eliade, (1986), *Istoria credințelor și ideilor religioase / Histoire des croyances et des idées religieuses*, vol. II. Trad. roum. par Cezar Baltag, Editions Științifică și Enciclopedică, București, p. 265.
- [2] M. Eliade, *Istoria credințelor .../ Histoire des croyances...*, vol. II. p. 245.
- [3] Philippe Péneaud, (2007), *Les Quatre Vivants*, Paris, L'Harmattan, p. 18.

- [4] Michel Fromaget, (1992), *Le symbolisme des quatre vivants. Ezéchiel, Saint Jean et la tradition*, Editions du Felin, p. 32.
- [5] Mircea Eliade, (1992), *Traité d'histoire des religions / Tratat de istoria religiilor*, tr. roum. Mariana Noica, București, Humanitas.
- [6] Irénée de Lyon, (1991), *Contre les hérésies*, livre III, Chap. 11, 8, Cerf, p. 314.
- [7] Michel Fromaget, *Le symbolisme des quatre vivants*, p. 71.
- [8] *Ibidem*, p. 20.
- [9] Yves Christe, (1974) « Les représentations médiévales d'Ap. 4 en visions de seconde parousie, Origines, textes et contexte », dans *Cahiers d'Archéologie* 23, , p. 61.
- [10] Philippe Péneaud, *Les Quatre Vivants*, Paris, p. 76.
- [11] *Ibidem*, p. 184.
- [12] *Pictura Murală din Moldova*, (1982), text Vasile Drăguț, antologie de imagini Petre Lupan, Editura Meridiane, București.
- [13] V. Lossky, *Essai sur la théologie mystique de l'Eglise d'Orient*, Foi vivante, 246, Cerf, Paris, 1990, p. 176.
- [14] Philippe Péneaud, *Les Quatre Vivants*, 2007, p. 201.

## 8. CONSTANTIN BRÂNCUȘI - SINTACTICA FORMELOR ESENȚIALE

### CONSTANTIN BRANCUSI – THE SYNTACTIC OF THE ESSENTIAL FORMS

Lector univ. drd. Cristina Stratulat,  
“George Enescu” University of Arts Iași

#### Rezumat

*Studiind creația lui Constantin Brâncuși, s-a observat că, pornind de la figurativ, prin operele sale ciclice, a căutat să obțină esențializarea formei pentru a o face cât mai transparentă sensului pe care îl îmbracă.*

*Analiza sculpturilor sale evidențiază în structura lor de profunzime existența formelor arhetipale: ovoidul, clepsidra, coloana, ciorchinele, cercul ș.a. Fiecare ciclu de opere are la bază o strategie specifică de semnificare, o formă predominantă.*

*Această lucrare propune o analiză sintactică a formelor esențiale din plastica brâncușiană, urmărind atât evoluția lor de la naturalist-figurativ spre esențial-geometric, cât și modul în care limbajul plastic brâncușian se integrează în limbajul esențializării universale.*

#### 1.Privire evolutiv-cronologică

Marile teme brâncușiene își au geneza, după cum remarcă Ion Pogorilovschi, în perioada 1905-1910. Dintre acestea, tema trecerii poate fi considerată supratema întregii sale creații, în care trebuie încadrat și ansamblul de la Tg-Jiu.

Dacă începutul carierei sale, stă sub semnul reprezentărilor clasice ale formei umane, după o perioadă de aproximativ 10 ani – 1897-1907 – caracterizată printr-o acumulare sensibilă de cunoștințe și îndemănare, dar și de căutarea a diferite soluții de modelare a materialelor, viziunea artistului a devenit mai clară și mai puternică. Structura operelor sale a suferit transformare și o evoluție rapidă spre stilizarea și simplificarea formei cu scopul de a fi cât mai transparentă sensului pe care îl îmbracă.

Temele lui Brâncuși sunt realizări reluate ciclic – opera sa în întregime este ciclică, rodul unor permanente reveniri. În ultima sa lucrare publicată<sup>15</sup>, brâncușologul român Ion Pogorilovchi, ne prezintă felul cum teme alese

---

<sup>15</sup> Ion Pogorilovschi, *Brâncuși. Geneza 1905-1910*, Ed. Universală, București, 2007.

de Brâncuși decurg unele din altele, artistul urmărind pe parcursul întregii sale vieți redarea câtorva idei – esență. Din mărturiile contemporanilor privitoare la Brâncuși, știm că acesta lucra asiduu, distrugea lucrările de care nu era mulțumit, care „nu mai însemnau nimic”<sup>16</sup> pentru el, relua o temă iar și iar, până când ajungea „să redea întocmai gândul său și al materialului”. Astfel, putem considera ca temă majoră a creației sale tema *trecerii*. Aici putem include cele mai multe dintre lucrările sale, începând cu monumentala *Trecerea Mării Roșii*, distrusă în 1907-1908 împreună cu fotografiile făcute, continuând apoi cu *Măiastra* (1908) – pasărea miraculoasă ce călăuzește amănții rătăciți în Pădurea răului – , *Rugăciunea* și *Sărutul*, ambele monumente funerare, prin excelență aflate în slujba unui rit de trecere, *Copilul în lume* ș. a., până la monumentul închinat eroilor de la Târgu Jiu, din 1937 și încheind cu ultimul subiect abordat - *Țestoasa zburătoare*. Toate aceste lucrări (plus multe altele pe care nu le-am mai menționat) pot fi înscrise în tema largă a trecerii dintr-o condiție fizică sau spirituală în alta, în genere, superioară calitativ.

Prezentăm în cele ce urmează o scurtă clasificare a celor mai reprezentative lucrări din această categorie, în funcție de câțiva parametri de referință, clasificare ce urmărește în timp evoluția ideii și a modalității de simbolizare:

| Denumirea lucrării                                                        | <i>Trecerea Mării Roșii</i>                | <i>Pasărea Măiastră</i> | <i>Copilul în lume</i>       | <i>Ansamblul de la Tg. Jiu</i>                                 | <i>Templul Eliberării</i> |
|---------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------|-------------------------|------------------------------|----------------------------------------------------------------|---------------------------|
| Anul                                                                      | 1907-1908                                  | 1908                    | 1917                         | 1937-1938                                                      | Proiect nerealizat        |
| <i>Ființă supranaturală călăuzitoare /protectoare, element călăuzitor</i> | Dumnezeu, Iahve                            | pasărea măiastră        | căucul                       |                                                                |                           |
| <i>Personaje rătăcitoare (I.Pogorilovschi)</i>                            | poporul evreu apatrid                      | Amanții dezorientați    | copilul firav / ființa umană | sufletele eroilor sau vizitatorii - parcurgători ai Căii sacre | Ființa umană              |
| <i>Situația de transgresat</i>                                            | robia egipteană (figurat, robia patimilor) | pădurea răului          | Viața umană, lumea           | moartea – marea trecere / viața, condiția                      | lumea materială           |

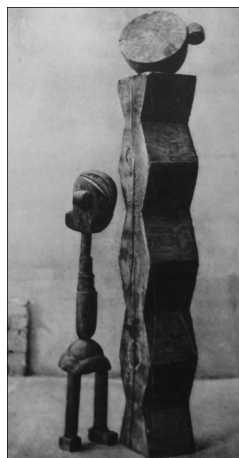
<sup>16</sup> *Idem*, p. 25.

|                                           |                                                               |                                                                                      |                                                                                    |                                                                 |                                                         |
|-------------------------------------------|---------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------|
|                                           |                                                               |                                                                                      |                                                                                    | umană                                                           |                                                         |
| <i>Drumul orizontal</i>                   | din Egipt<br>spre țara<br>Făgăduinței<br>timp de 40<br>de ani | din spațiul<br>ostil                                                                 | este presupus<br>sub tălpile<br>copilului                                          | axa E-V a<br>orașului,<br>numită calea<br>sacră                 | parcursul<br>spre și din<br>interiorul<br>templului     |
| <i>Drumul<br/>ascensional,<br/>sensul</i> | dobândirea<br>libertății și a<br>mentalității<br>de om liber  | împlinirea<br>prin iubire /<br>nuntă –<br><i>lumirea</i> , în<br>termeni<br>populari | întregul<br>parcurs al<br>lumirii, de la<br>naștere până<br>la moarte              | simbolismul<br>coloanei                                         | Înălțarea<br>spirituală,<br>iluminare<br>a              |
| <i>Elementul<br/>ascensional</i>          | norul și<br>stâlpul de foc<br>/ tablele<br>Legii              | pasărea<br>(zborul)                                                                  | coloana                                                                            | coloana                                                         | scara în<br>spirală,<br>coloana<br>sărutului,<br>lumina |
| <i>Element<br/>eliberator</i>             | marea,<br>pustiul                                             | întunericul și<br>încercările<br>cu care se<br>confruntă pe<br>drum                  | cupa plină –<br>consumarea<br>ei fiind<br>condiție a<br>trecerii<br><i>dincolo</i> | apa – cele 6<br>fântâni ce<br>urmas să<br>înconjoare<br>coloana | apa<br>lacului<br>(presupun<br>em)                      |

*Tema trecerii privită evolutiv – cronologic.*



*Pasărea Măiastră,  
1910*



*Copilul în lume,  
1917*

Se poate observa astfel că această temă, urmărită timp de 50 de ani (am putea spune chiar de-a lungul întregii sale cariere artistice), are o evoluție ideativ-expresivă dinspre concret-particular spre general-uman,

ajungând „până la sculpturalizarea unei suprafirești accederi a umanului la verticala arhitecturii Universului”<sup>17</sup>.

Ca o încununare a acestei străduințe de o viață urma să fie opera *absolută* – *Templul Eliberării*, dar, ca de atâtea alte ori, cauze exterioare lui au făcut ca proiectul să nu poată fi materializat. A fost durerea neîmplinirii cu care Brâncuși a trecut din viața aceasta. Dar poate nu întâmplătoare a fost această irealizare, cum nu întâmplătoare au fost nici realizările sale. În cele din urmă, nu acesta este destinul oricărui om de geniu, să constate că viața e prea scurtă, că ființa umană, oricât de sublimă i-ar fi evoluția, este totuși atât de limitată în această „îmbăcămintă de piele”<sup>18</sup> pentru a putea duce la bun sfârșit tot ceea ce mintea și sufletul ar vrea să materializeze?

***Fiecare operă poate fi analizată prin prisma apartenenței la unul din ciclurile sale formale și a structurii sale geometrico-simbolice.***

Abordarea cronologică a operei brâncușiene ne ajută să înțelegem mult mai clar unitatea organică a creației sale, interdependența lucrărilor, felul cum se influențează reciproc, cum decurg unele din altele ca formă și semnificație. Operele brâncușiene vădesc o lipsă de autonomie a temelor plastice (Geist 1968), precum și o unitate de ansamblu din punct de vedere formal – fiecare formă este parte a unui întreg, operele fiind parte a unei familii/serii mai mari. Se vede astfel cum Brâncuși încearcă să finiseze obsedant același drum, același canal de comunicare, cum dorește parcă să se confunde cu materia din care modelează, să-i înțeleagă glăsuirea lăuntrică și, conlucrând cu ea nu forțând-o, să-i scoată la lumină esența.

Fiecare ciclu de opere are la bază o strategie de semnificare predominantă – o formă centrală: *ovoidul* în ciclul muzelor, al capetelor de copii dormind, al portretelor feminine, al peștelui, al noului născut, al începutului lumii și al sculpturii pentru orbi; *clepsidra* în seria de coloane, în scaunele *Mesei Tăcerii*, în unele portrete feminine, în *Leda* etc., *coloana*, *piramida-triunghiul*, *romboidul* etc. Pe lângă prezența lor centrală, aceste semne apar și secundar în sintaxa operei, potențând și îmbogățind semnificația principală, cum putem observa, de exemplu, în lucrările din ciclul sărutului. În varianta din 1907, deși forma generală a *Sărutului* este dreptunghiul, monolitul pietrelor funerare, mai putem descifra în structura acestei sculpturi ovoidul ce apare prin unirea ochilor și a buzelor celor doi îmbrățișați, semicercurile ce descriu fețele celor doi și care formează un cerc prin alăturare – simbol al refacerii unității ontologice, ceea ce completează sublim sensul funerar al blocului – transferarea prin moarte într-o existență

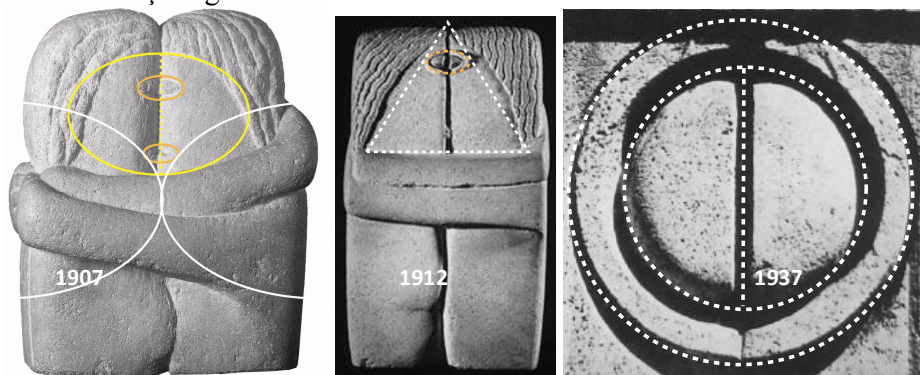
---

<sup>17</sup> *Idem*, p. 37.

<sup>18</sup> *Geneza*, 3, 21.



superioară calitativ. În varianta din 1908 observăm apariția explicită a triunghiului, element inclus și în *Coloană*, ca jumătate din reprezentarea plană a modului. Simbolistica este clar *as-* și *transcendentă*, unirea celor doi nu se consumă doar în plan orizontal prin sexualitate, ci sensul unirii este unul spiritual. Prin reduceri succesive, Brâncuși ajunge să sintetizeze în *Poarta sărutului*, respectiv *Coloana sărutului*, întreaga semnificație a *Sărutului* într-un cerc cu două semicercuri încriscite – unitatea spre care tindea fiind în sfârșit regăsită.

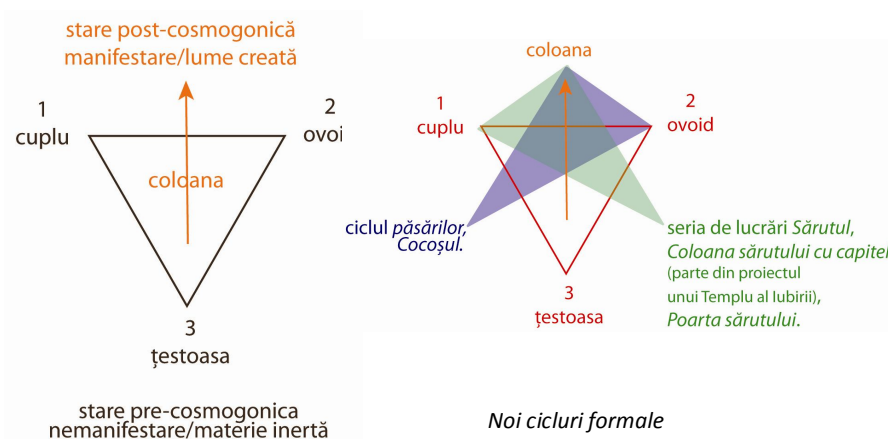


## 2. „Supraimagini” obținute prin combinarea unor forme autonome

*Unitatea ideatică a operei brâncușiene este completată și întărită de cea formală. Combinând forme deja folosite sau secțiuni, Brâncuși obține cicluri formale noi.*

În privința unității organice a creației brâncușiene, o observație importantă o face Sergiu Al. George. El ne arată că solidaritatea formelor la Brâncuși este dată, pe de o parte, de anumite combinații de forme și secțiuni pe care le putem regăsi în tratarea unor imagini diferite, iar pe de altă parte, de procedeul prin care unele forme, autonome prin natura lor, se pot amalgama într-o „supraimage” (Al.George: 26).

O perspectivă mai sintetică din acest punct de vedere putem avea din schemele de mai jos. Nucleul este dat de cele trei imagini ale unității primordiale, respectiv *cuplul*, *oul* și *țestoasa*, completate de *stâlp* sau *coloană*, atât în ipostaza sa de principiu cosmogonic ce generează actul creației – despărțirea cerului de pământ și celelalte – cât și prin prisma funcției sale cosmologice, de mediere a transcenderii lumii materiale și redobândire a unității precosmogonice. Din combinarea acestor elemente obține Brâncuși noi cicluri formale:



1, 2, 3. Imagini ale unității primordiale:

obținute prin combinarea acestor elemente.

cuplul, ovoidul / oul, țestoasa.

Coloana, în dublă ipostază: de principiu cosmogonic și cu funcție cosmologică.

*Analiza celor trei piese ale Complexului sculptural de la Târgu-Jiu nu trebuie făcută independent, ele își dezvăluie semnificația complexă prin punerea lor în relație.*

Ansamblul de la Târgu-Jiu nu este un caz singular de relaționare a unor sculpturi autonome în opera sculptorului. Fotografiile făcute de Brâncuși sunt mărturie a acestei preocupări constante de a propune publicului receptarea cuplată a operelor sale: Eva și Noul născut, Cocosul și Muza adormită, Socrate și Noul născut, Primii pași și Căucul (Pogorilovschi 2007: 67), construind „din «entități», structuri semnificante de ordin superior”<sup>19</sup>. Acest mod de corelare al lucrărilor poate fi privit dintr-o dublă perspectivă – a formei și a conținutului.

Sub aspectul formei, Brâncuși caută să obțină un anume echilibru prin „alăturarea unei lucrări ce se desfășoară pe verticală alteia ce se desfășoară în plan orizontal”<sup>20</sup>.

În privința conținutului, ambiguitatea semantică a fiecărei entități integrate se diminuează necesar; noua semnificație obținută nu însumează, ci se constituie din interferarea câmpurilor semantice ale lucrărilor puse în relație – autorul ne obligă să ne concentrăm asupra zonei de interferență,

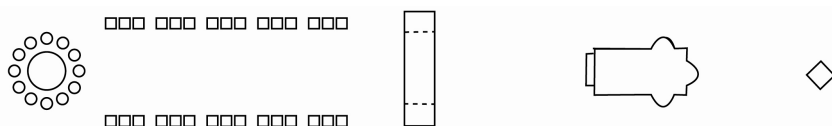
<sup>19</sup> Ion Pogorilovschi, *Brâncuși. Geneza 1905-1910*, p. 68.

<sup>20</sup> *Idem*, p. 67.

cenzurând „disponibilitatea într-o polisemie a fiecărei lucrări”<sup>21</sup>; prin această alăturare ansamblul capătă un suprasens, care restrânge totodată sensul fiecărei entități în parte a ansamblului.

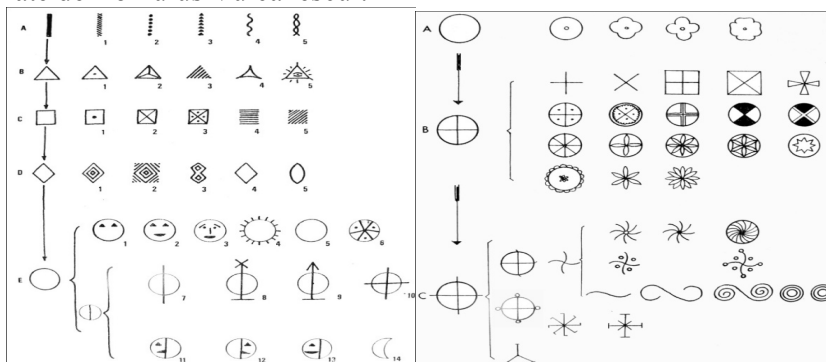
Prin urmare, analiza acestui ansamblu sculptural, pentru a putea fi înțeles în consens cu gândul creatorului său, trebuie să cuprindă cu necesitate, alături de descifrarea fiecărei entități în parte, și corelarea lor.

Toate piesele sunt dispuse în linie dreaptă pe axa Est-Vest a orașului (de la stânga la dreapta în desen). Alături de cele trei monumente, am inclus încă două, alea scaunelor și biserica Sf. Apostoli, care, cu sau fără intenția artistului se interpun exact pe această axă, deși nu vom insista asupra analizei lor.



*Schema ansamblului (fără a se respecta distanțele reale).*

Formele geometrice folosite preponderent sunt simboluri solare – cercul, pătratul, romb – simboluri pe care le putem descoperi încrustate și pe monumentele populare, cum ar fi coloanele cerului. Spre o mai clară exemplificare, propunem o prezentare sintetică a acestor motive în schemele realizate de Romulus Vulcănescu :



*Motive geometrice scrijelate pe coloana cerului derivate din:*

- A. Linie,
- B. Triunghi,
- C. Pătrat,
- D. Romb,
- E. Cerc. (Vulcănescu 1972: 204)

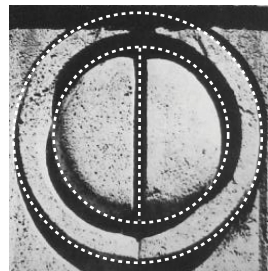
*Motive solare scrijelate pe coloana cerului:*

- A. Cercul cu derivatele lui,
  - B. Roata solară cu derivatele ei,
  - C. Soarele cu derivatele lui.
- (Vulcănescu 1972: 202)

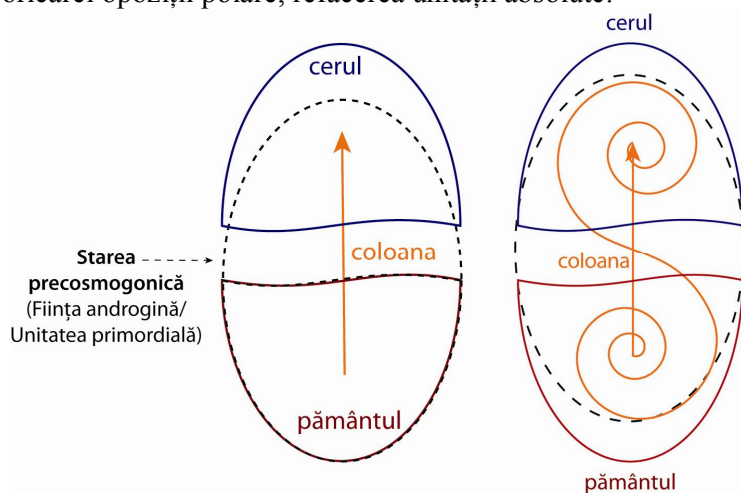
<sup>21</sup> Idem, p. 68.

În structura compozițională a acestui ansamblu sculptural regăsim formele arhetipale specifice inventarului simbolic brâncușian: cercul, clepsidra, ovoidul, rombul, stâlpul.

Tema sărutului cunoaște o evoluție întinsă pe parcursul a 30 de ani – 1907-1937. Pornind de la încercarea de eternizare a dragostei într-un monument funerar din cimitirul Montparnasse, ajunge în final la reprezentarea sintetică a unui cerc divizat circumscris unui alt cerc mai mare – unitatea spre care tindea îmbrățișarea celor doi este în sfârșit atinsă.



Motivul cuplului apare pentru prima dată în *Sărutul* din 1907 – prima piesă de artă simbolic-arhaică ce rupe cu arta vremii sale (Al. George: 65). Ca ilustrare a cuplului arhetipal, *Sărutul* este expresie a unității în dualitate, a coincidenței contrariilor. Robert Knott constată că „cele două figuri înlănțuite devin o formă monolită (...), o ființă unică cu un ochi central format din întâlnirea ochilor lor”<sup>22</sup>. În arta religioasă indiană imaginea cuplului îmbrățișat exprimă tocmai ideea încetării oricărei opoziții polare, refacerea unității absolute.

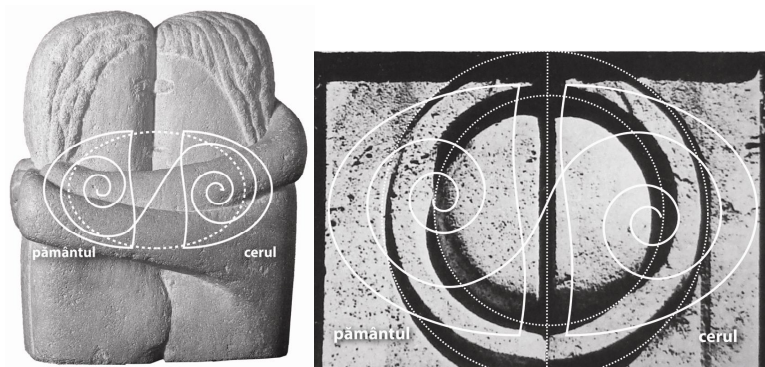


*Prezentarea grafică a actului cosmogonic / Refacerea unității primordiale*

*Sărutul - Refacerea unității esențiale/primordiale.*

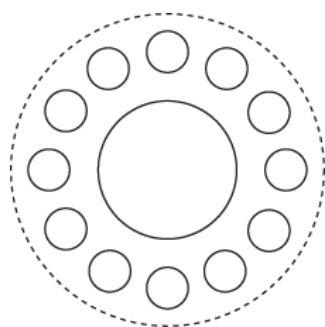
*Cercul – perfecțiunea arhetipală, unitatea atemporală.*

<sup>22</sup> Sergiu Al. Sergiu, *Arhai și universal*, Ed. Herald, București, p. 66.



Faptul că Brâncuși a așezat acest simbol reprezentând dualitatea androgină a masculinului cu femininul, echilibrul dinamic dintre două lumi genetic întrepătrunse, pe frontispiciul *Porții Sărutului* nu este întâmplător. Poarta este considerată de Traian D. Stănciulescu o modalitate integratoare de a reprezenta clepsidra, fiind semnul care desemnează acea graniță dintre o lume care trece și alta care vine:

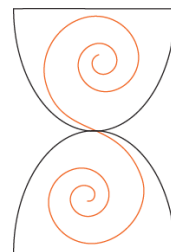
„Sugestie concretă a timpului, Poarta-Clepsidră încorporează abstracția timpului: trecutul ca închidere, viitorul ca deschidere; iar între ele, ca nedefinită clipă de echilibru, prezentul. Spațiul și timpul materiei universale sînt astfel cuprinse într-una și aceeași formă a înfinirii: *ovoidul-clepsidră*, premisă constitutivă pentru Coloană.”<sup>23</sup>



*Cercul – regăsit în planul Mesei tăcerii.*

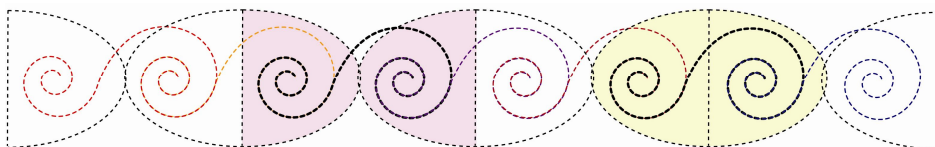


O altă formă esențială regăsită în sculptura lui Brâncuși este *clepsidra*. O putem recunoaște în scaunele *Mesei tăcerii* sau ca succesiune verticală în *Coloana înfiniului*. După Traian Stănciulescu, „constituie cea mai sugestivă reprezentare a



<sup>23</sup> Traian D. Stănciulescu, *Introducere în filosofia creației umane*, Ed. Junimea, Iași, 2005, p. 8.

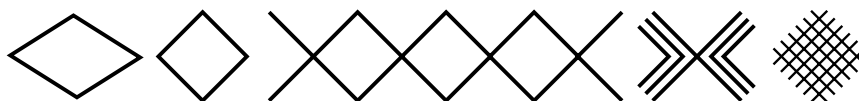
continuității prin transfer informațional”<sup>24</sup>. Este o succesiune de închideri care se deschid, putând fi interpretată și ca un simbol al „ciclicității de tip fractalic în care fenomenele care se succed sunt asemenea dar nu identice”<sup>25</sup>. Astfel, o putem asocia și motivului arhetipal al *spiralei duble* cu a sa „desfășurarea de sine și înfășurarea în sine”<sup>26</sup>, cu dualitatea sa de tip masculin-feminin, expansiune-contrakție, noaptea-ză, lumină-întuneric .



*Succesiunea și legătura organică: ovoid-clepsidră-spirală, ca structură de profunzime a coloanei.*

După cum se poate observa din schema de mai sus, coloana poate fi descompusă într-o înșiruire de elipse/clepsidre, într-o succesiune de restrângeri și expansiuni sugerate prin spirala dublă.

Motivul *rombului*, care apare în modulul brâncușian al *coloanelor*, este întâlnit nu doar la stâlpii tradiționali ai satului românesc – fie ei stâlpi de casă, de poartă sau de mormânt, ci și pe ceramica neolitică descoperită pe teritoriul țării noastre (cultura Gura Baciului – Cârcea, Starcevo – Criș, cca. 6600-5500 a. Ch. și cultura Cucuteni, deci nu pe un areal restrâns, ci pe tot cuprinsul țării)<sup>27</sup>. Este un motiv arhetipal specific cultului solar, cu valențe simbolice legate și de cultul fertilității. El apare atât simplu, cât și în succesiune orizontală sau verticală.



Acest modul romboidal din sculptura țărănească este o formă frecventă și semnificativă la români. Faptul că Brâncuși, în dorința lui de a reda mișcarea infinită a recurs la folosirea acestui motiv într-o succesiune verticală, nu este deloc întâmplător. Asocierea modulului romboidal, simbol al soarelui – principiu activ al vieții, al mișcării, al acțiunii – cu stâlpul, simbol al statorniciei, al trăinicieii și dăinuirii – este specifică spațiului românesc.

Căutând rădăcinile *Coloanei* brâncușiene în cultura arhaică autohtona, Ion Pogorilovski descoperă descendența ei din tradiția și cultul bradului. Este vorba de

<sup>24</sup> *Idem*, p. 7.

<sup>25</sup> Șerban Fotea, *Arhetipuri ale creației românești – o recuperare semiotică*, teză de doctorat, Facultatea de Filosofie și Științe Social - Politice, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2006, p. 153.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Academia Română, Secția de Științe istorice și arheologice, *Istoria românilor*, vol. I, p. 173.

motivul arhetipal al axului lumii – *axis mundi* – materializat la români în construcții de genul coloana sau columna cerului, în fitototemurile de genul bradului, în stâlpii rituali etc. (Vulcănescu 1972). Ca majoritatea creațiilor populare ale românului, evidențiate cu prilejul unor momente importante din viața sa, coloanele cerului (în toate formele întâlnite, de stâlp, brad ș. a.) sunt asociate riturilor de trecere rezonante cu cele de construcție.

În arta plastică românească „Stâlpul” este asociat vechii teme a *statorniciei*. Românii au găsit în stâlpul clepsidric simbolul aspirației în viața națională de atâtea ori încercată de vitregii. Este un simbol al vieții, al înălțării sufletului după moarte, semn al amintirii celor dispăruți. În opera lui Brâncuși, stâlpul devine *Coloana recunoștiinței fără sfârșit* față de înaintași, *Coloana...* zisă infinită, reprezintă, la fel ca stâlpul casei țărănești, trăinicia faptelor, comuniunea viselor și aspirațiilor noastre, este simbolul viitorului omenirii prin succesiunea generațiilor.

Dintre toate aceste imagini arhetipale, ovoidul este forma centrală a întregii creații brâncușiene, el face parte din structura de profunzime a majorității operelor, iar în operele de maturitate este redat nedisimulat. „*Ovoidul ridicat la rang de arhetip* ar putea fi suprapus, în mod explicit sau implicit, aproape tuturor volumelor modelate de Maestru”<sup>28</sup>. Fără să își dea seama, Brâncuși a căutat toată viața această „formă a tuturor formelor”, deși o găsisese deja: *ovoidul*.

### Abstract

*Studying Brancusi's art, it has been noticed that, starting from a figurative point of view, through his cyclical works, he tried to find the essence of the shape in order to make it as transparent as possible for the sense that it embodies.*

*The analysis of his sculptures emphasizes, in their inner structure, the existence of the archetypal forms: the ovoid, the hourglass, the column, the bunch, the circle etc. Each cycle of works has, at its basis, a specific strategy of meaning, a predominant type of form.*

*This paper proposes a syntactic analysis of the essential forms of Brancusi's art, following both their evolution from naturalist-figurative to essential-geometrical and the way that the Brancusi's plastic language integrates in the universal essence of the language.*

---

<sup>28</sup> Traian D. Stănciulescu, *op. cit.*, p. 5.

## 1. Evolutive-chronological perspective

*The Great Brâncuși's themes were created in the period 1905-1910, as Ion Pogorilovschi remarked. Amongst these, the passing theme can be considered the supertheme of his entire creation, the ensemble of Tg-Jiu belonging to it.*

The beginning of his career is placed under the sign of classical representations of human forms, but after a period of about 10 years (1897-1907), characterized by a sensitive accumulation of knowledge and skill, but also by an intense quest of varied solutions in the material modelation, the artist's vision has become clearer and stronger. The structure of his works has suffered a significant transformation and has experienced a rapid evolution towards the form's stylization and simplification, with the purpose of getting more transparent in the meaning expression it wears.

Brâncuși's themes are resumed cycling achievements - his work is entirely cyclical, the fruit of a continuous returning. In his last published work<sup>29</sup>, the Romanian Brâncuși specialist Ion Pogorilovschi, shows how the themes chosen by Brâncuși, are flowing into each other, the artist aiming during his entire life to play some key ideas.

The testimonies of Brâncuși's contemporaries regarding the artist's personality, show that he worked assiduously, he destroyed the works he was not satisfied with, which "no longer meant anything"<sup>30</sup> to him, he resumed a certain theme over and over again, until he managed "to play exactly his thought and *that* of the material". Thus, we can believe that his truly major theme is that of *The Passing*. Herein we can include most of his works, beginning with the monumental *Crossing of the Red Sea*, destroyed in 1907-1908, together with the photos in which it was represented; carrying on with *The Gorgeous Bird* - 1908 (Pasărea măiastră), the wondrous bird that guides the lost lovers, from the Evil Forrest; *The Prayer and The Kiss*, both of them funeral monuments, by excellence in the service of a passing rite; *Child in the world* and others, until the 1937 moment dedicated to the Tg-Jiu heroes, ending then with his last subject - *The Flying Turtle*.

All these masterpieces (along with so many others which we haven't mentioned) can be circumscribed by the large theme of the passing from a physical or spiritual condition into another, generally, qualitatively superior.

The table below presents a short classification of the most representative works of this category, depending on some reference

---

<sup>29</sup> Pogorilovschi Ion, *Brâncuși, The Genesis 1905-1910*, Publishing Universalia, Bucharest, 2007.

<sup>30</sup> *Idem*, p. 25.



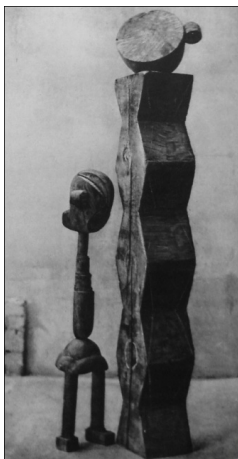
parameters, classification that traces the evolution in time of *Idea* and its way of symbolisation:

|                                                                |                                                              |                                                                                |                                                                      |                                                                |                                                  |
|----------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------|
| The work name                                                  | <i>Crossing of the Red Sea</i>                               | <i>The Gorgeous Bird</i>                                                       | <i>Child in the world</i>                                            | <i>The Tg-Jiu Ensemble</i>                                     | <i>The Temple of Deliverance</i>                 |
| The Year                                                       | 1907-1908                                                    | 1908                                                                           | 1917                                                                 | 1937-1938                                                      | <i>Leftover project</i>                          |
| <i>Guiding supernatural being /protective, guiding element</i> | God, Iahve                                                   | the gorgeous bird                                                              | <i>căucul</i> (intrad.)                                              |                                                                |                                                  |
| <i>Errant characters (Pogorilovski Ion)</i>                    | the Jew stateless people                                     | the confused lovers                                                            | weak child / the human being                                         | the heroes souls or the visitors - pilgrims of the Sacred Way  | the human being                                  |
| <i>The transgressed condition</i>                              | the Egyptian slavery (metaphorically, the passions' slavery) | the evil forest                                                                | human life, world                                                    | death – great passing / life, human condition                  | material world                                   |
| <i>The horizontal path</i>                                     | from Egypt to the Promised Land, for 40 years                | from the hostile space                                                         | it is assumed to be under the baby feet                              | the E-V city axis, named the <i>sacred way</i>                 | the route towards and of inside the temple       |
| <i>The ascending path, the meaning</i>                         | the achievement of freedom and of the free man mentality     | fulfilment through love / wedding – <i>lumirea</i> (intrad.), in popular terms | the whole route of this concept <i>lumirea</i> , from birth to death | the column symbolism                                           | the spiritual ascension, the illumination        |
| <i>The ascensional element</i>                                 | the cloud and the pillar of fire/ the tables of the Law      | the bird (the flight)                                                          | the column                                                           | the column                                                     | the spiral staircase, the kiss column, the light |
| <i>Delivery element</i>                                        | the sea, the desert                                          | the dark and the attempts faced on the road                                    | the full cup– its consumption as a condition of crossing over        | the water – the six fountains that were to surround the column | the lake water (as an assumption)                |

*The Passing theme - an evolutive-chronological perspective.*



*The Gorgeous Bird*  
(*Pasărea Măiastră*),  
1910



*The child in the world*,  
1917

Thus it can be seen that this theme, followed during a 50 years period (we could say even throughout his entire artistic career), has an ideative-expressive evolution from specifically particular to general human, reaching the “sculptural of a supernatural becoming of the human to the vertical of the Universe architecture”<sup>31</sup>

As a crowning for a lifetime effort it was to be the absolute work - *The Deliverance Temple*, but, as often, external causes prevented him from fulfilling the project. It was the pain of the unfulfillment that Brâncuși had passed from this life. But perhaps this unfulfillment was not so random, as well as all his works.

In the end, this is not the destiny of *the every* genius, to find that life is too short, that the human being, no matter how sublime it would be the evolution, is however so bordered in this “leather vestment”<sup>32</sup> to be able to complete all the mind and soul would like to materialize?

***Every work can be analyzed through the membership terms, with regard to the one of its formal cycles and of its geometrical symbolic structure.***

The chronological approach of Brâncuși's work helps us to get to know more clearly the organical unity in his creation, the interdependent works, the way these influence each other, how they are flowing into each other, as form and significance. The artist's work shows a lack of autonomy of the plastic themes (Geist 1968), as well as an ensemble unity formally

---

<sup>31</sup> *Idem*, p. 37.

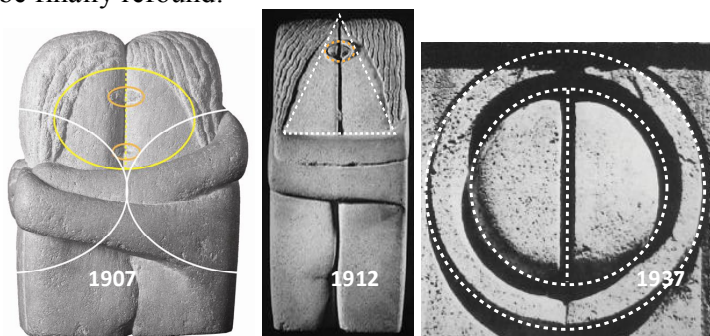
<sup>32</sup> *Genesis*, 3, 21.

speaking - every form is a part of a whole, the works being part of a family/bigger series. One can clearly see how Brâncuși tries to finish obsessively in the same way, the same communication channel, the way he seems to have the desire of being confused with the matter from which he shapes, to understand its inner voice, and, working together with it, and not forcing it, to get out its essence.

Every cycle of works is based on a strategy of dominant significance - these having a central form: the ovoid in the cycle *Muses*, of babies' heads sleeping, of feminine portraits, of the fish, of the new-born, of the world's beginning and of the sculpture for blind people; the *hourglass* in the series of columns, in the chairs of *Silence Table*, in some of the feminine portraits, in *Leda* etc, the column, the pyramid-triangle, the rhomboid etc. Besides their central presence, these signs appear also secondary in the work syntax, enriching and enhancing the main significance, as it can be seen, for example, in the works of the *Kiss* cycle.

In the 1907 variant, though the general form of *The Kiss* is the rectangle, the monolith of funeral stones, we can also decipher in the structure of this sculpture the ovoid that appears in the eye and lips union of the two embraced ones, the semicircles that describe the faces of those two that form a circle through their joining - symbol of the ontological union restauration, filling in a sublime way the funeral meaning of the block - the transfer through death to a superior qualitatively superior. In the 1908 variant we see that the triangle appears explicitly, it is an element included in *The Column*, as half of the flat representation of the mode.

The symbol is clearly transcendental, the union of the two is not consumed only horizontally through sexuality, but the sense of the union is a spiritual one. Through repeated reductions, Brâncuși gets to synthesize in *The Kiss Gate*, respectively *The Kiss Column*, the entire significance of *The Kiss* in a circle with two submitted semicircles - the so much craved for unity to be finally refound.

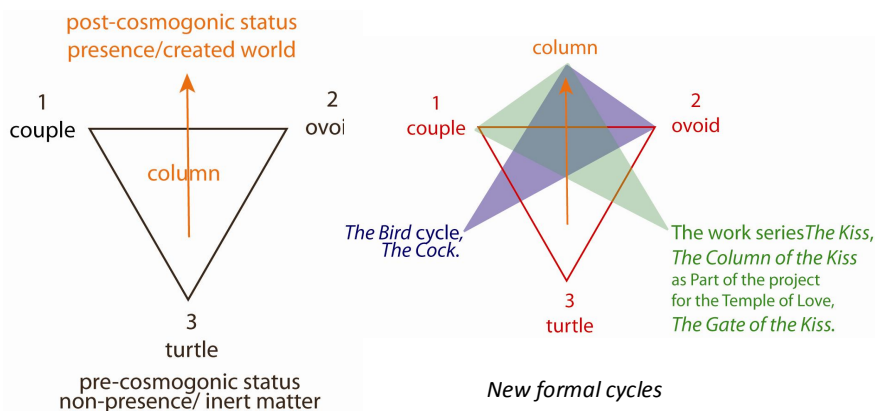


## 2. “Super images” obtained from the combination of autonomous forms

*The ideational form of Brancusi’s art is complete and enforced by the formal one. Combining forms already used or sections, Brancusi obtains new formal cycles.*

Regarding the organic unity of Brancusi’s creation, an important observation is made by Sergiu Al. George. He shows us that the solidarity of Brancusi’s forms is given, first, by certain combinations of forms and sections that we find in the treatment of different images, and on the other hand, by the method of some forms, independent by their nature, that can be amalgamated in a “super image” (Al. George: 26).

In this respect, a more synthetical perspective can be inferred from the schemes below. The nucleus is given by the three images of the primordial unity, respectively the couple, the egg and the turtle, completed by the pole and the column, both from its state of cosmogonic guideline that generates the act of creation – the separation of sky from the earth and the others – and from its light of cosmological function, mediation function of the transcendence of the material world and the regain of pre cosmological unity. From the combination of these elements Brancusi obtains new formal cycles:



1, 2, 3. Images of the primordial

obtained by combining these elements.

unity: the couple, the ovoid / the egg and the turtle.

*The column, in double stance: cosmogonic principle and cosmological function.*

### 3. Significant unit

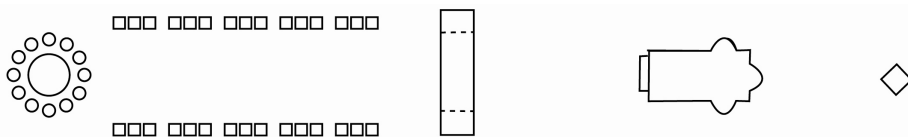
*The analysis of the three parts of the sculptural assembly from Targu-Jiu can't be made independently, the elements reveal their complex significance only if analysed together.*

The assembly from Targu-Jiu is not the only case of a relationship between independent sculptures that we find in the artist's life work. The photographs made by Brancusi are testimonial of this constant preoccupation of proposing to the public the reception of his works as couples: *Eva and the Newborn*, *The Rooster and the Sleeping Muse*, *Socrates and The Newborn*, *The First Ones* and *Bailer* (Pogorilovski 2007: 67), constructing "from «entities», significant structures of superior level"<sup>33</sup>. This way of correlation of his works can be seen from a double perspective – of form and contents. From the perspective of form, Brancusi is trying to obtain a certain balance by "joining a piece that unfolds on a vertical level to another that unfolds on a horizontal level"<sup>34</sup>.

From the perspective of contents, the semantic ambiguity of each integrated entity is necessarily diminished; the newly obtained meaning is not summarized but formed of the interfering of the semantic fields of his works put together – the author makes us concentrate upon the interference zone, censoring "the availability upon polysemy of each work"<sup>35</sup>; from this joining, the assembly gains a super sense, that in the same time diminishes the meaning of each entity in part.

Therefore, , in order to understand it as it was meant by its creator, the analysis of this sculptural assembly must necessarily contain, alongside the deciphering of each entity in part, also their joining.

All the pieces are arranged in a straight line on the East – West axis of the city (from left to right in the picture). Alongside the three monuments, we included another two, *The Alley of Chairs* and the *Holy Apostles Church*, which, with or without the artist's intention, are interposing right this axis, although we are not going to insist upon their analysis.



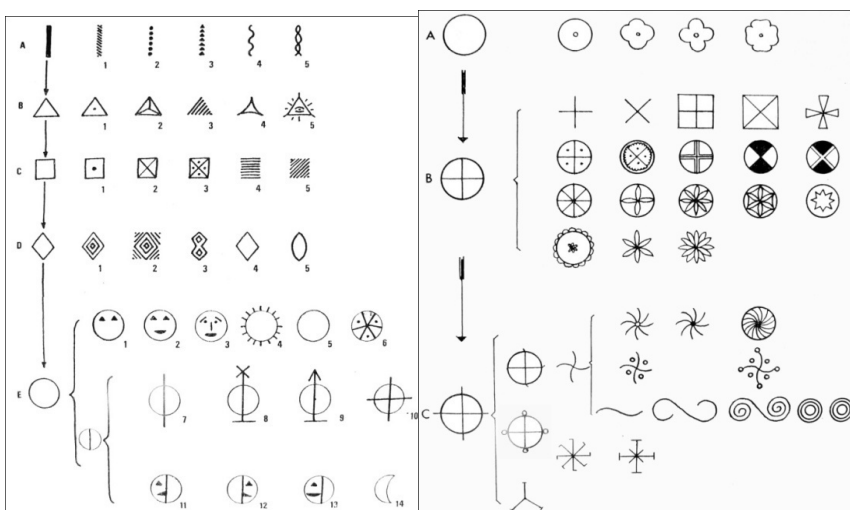
<sup>33</sup> Ion Pogorilovski, *op.cit.*, p. 68.

<sup>34</sup> *Idem*, p. 67.

<sup>35</sup> *Idem*, p. 68.

*The assembly scheme (without respecting real distances).*

The geometrical forms predominantly used are solar symbols - the circle, the square, the diamond – symbols that are also carved on the popular monuments, such as the columns of the sky. For a clearer exemplification we are proposing a synthetic presentation of these themes in the schemes made by Romulus Vulcănescu:



*The geometrical motives carved on the sky column derived from:*

- A. Line,
- B. Triangle,
- C. Square,
- D. Rhombus,
- E. Circle.

*(Vulcănescu 1972: 204)*

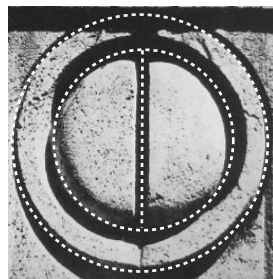
*The solar motives carved on the sky column:*

- A. The circle with its derivatives
- B. The solar wheel with its derivatives
- C. The sun with its derivatives

*(Vulcănescu 1972: 202)*

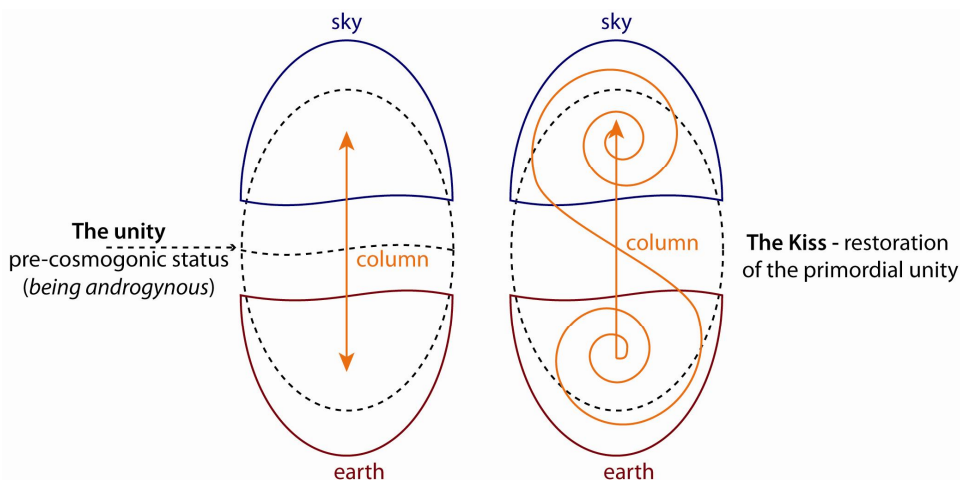
In the compositional structure of this sculptural ensemble we find the archetypal forms specific to the brancusian symbolic inventory: the circle, the hourglass, the ovoid, the rhomb, the pillar.

The kiss scene knows a 30 years evolution – 1907-1937. From the attempt of perpetuation of love in a funerary monument form Montparnasse cemetery, he arrives, in the end, at the synthetic representation of a divided circle circumscribed to a bigger circle – the unity towards it goes the hug of the two it is finally reached.

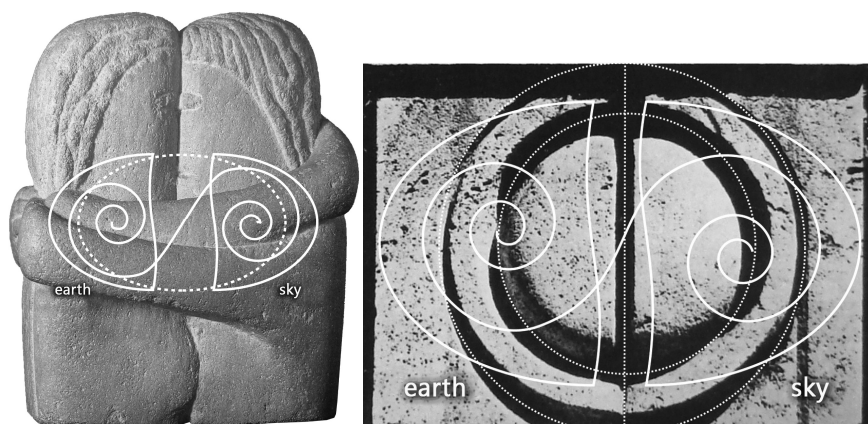


The couple motive appears for the first time in *The Kiss* from 1907 – the first symbolical-archaic piece of art that breaks with the art of his times (Al. George: 65). As a illustration of the archetypal couple, *The Kiss* is an expression of the unity in duality, of the coincidences of the opposites. Robert Knott sees that “the two embraced figures are becoming a monolith form (...), a unique being with a central eye forms by the meeting of their eyes”<sup>36</sup>. In the indian religious art the image of the embraced couple expresses exactly the idea of stopping any polar opposition, the remaking of the absolute unity.

*Graphical presentation of the cosmogonic act.*



<sup>36</sup> Sergiu Al. Sergiu, *Archaic and universal*, Herald Publishing, Bucharest, p. 66.

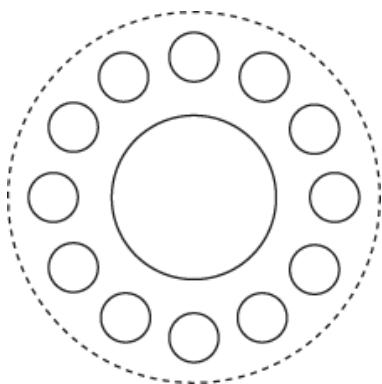


*The Kiss - Restoration of the essential/primordial unity.*

*The Circle – perfection archetypal, timeless unity.*

The fact that Brâncuși has placed this symbol representing the androgynous duality of the masculin with the feminine, the dynamical equilibrium between two worlds genetically intermingled, on the frontispiece of *The Gate of the Kiss*, it is not random. The Gate is considered by Traian D. Stănciulescu an integrative way of representing the hourglass, being the sign which shows that border between a world that passes and a world that arrives:

”The real suggestion of the time, The Hourglass – Gate incorporates the abstraction of the time: past as a closure, future as an opening, and, between them, undistinguished, the moment of equilibrium, the present. The space and the time of the universal substance are being included in the one and the same form of the infinite: the hourglass – ovoid, as constituent premises for the Column”<sup>37</sup>.



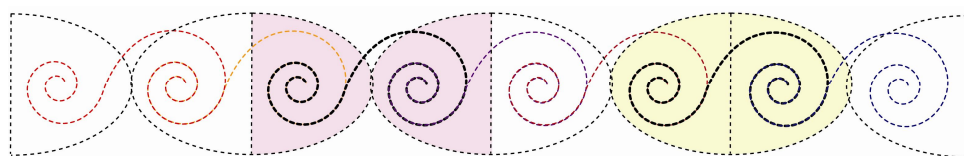
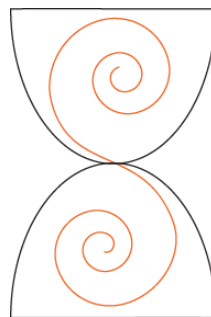
*The Circle - found in the plane of Table of Silence*



<sup>37</sup> Traian D. Stănciulescu, *Introduction in the humanbeing creation phylosophy*, Junimea Publishing, Iași, 2005, p. 8.



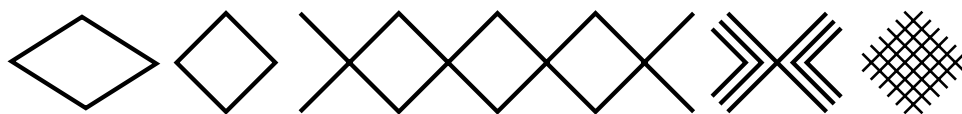
Another essential form found in Brâncuși's sculpture is the hourglass. We can recognize it in the chairs of *The Table of Silence* or, as vertical succession, in *The Column of the Infinite*. From the point of view of Traian Stănciulescu," it represents the most suggestive representation of the continuity through informational transfer"<sup>38</sup>. It is a succession of closures that are opening, and it can be interpreted as a symbol of "the cyclicity of fractal type in which the phenomenons that succeeds seem to be the same, but not identically"<sup>39</sup>. So, we can associate it to the archetypal motive of *the double spiral* with its "self-development and self winding"<sup>40</sup> male-female duality type, expansion-contraction, night – day, light – dark.



*The succession and the organic connection: ovoid-hourglass-spiral, as a profound structure of the column.*

As it can be noticed from the above scheme, the column can be decomposed in a listing of ellipses/hourglasses, in a succession of restraints and expansions suggested through the double spiral.

The *rhombus* motive, that appears in the brancusian module of the columns, is found not only in the traditional pillars of the Romanian village - either house pillars, or gate or grave pillars, but also in the neolitical ceramics discovered on our country's territory (Gura Baciului culture - Cârcea, Starcevo – Criș, aprox. 6600-5500 B.C. and Cucuteni culture, so not on a small area, but all over the country<sup>41</sup>). It appears both simple and as a horizontal or vertical sequence.



This rhomboidal module from the peasant sculpture is a frequent and significant form for the Romanians. Brancusi aimed at rendering the infinite movement and the choice of this motive in a vertical sequence is not random. The association of the rhomboidal module, symbol of the sun – active principle

<sup>38</sup> *Idem*, p. 7.

<sup>39</sup> Șerban Fotea, *Archetypes of the romanian creation – a semiotic recuperation*, doctorate thesis, Philosophy and Political Sciences Faculty, AL. I. Cuza University, Iași, 2006, p. 153.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> Romanian Academy, Historical and archeological Sciences Section, *The History of the romanians*, vol. I, p. 173.

of life, of movement, of action – with the pillar, symbol of rhomboidal steadiness, of permanence and of dedication – is specific for the Romanian area.

In an attempt to trace the roots of the brancusian Column in the archaic inland culture, Ion Pogorilovschi discovers that it is rooted in the fir tree tradition and cult. It is about the archetypal motive of the world's axis – *axis mundi* – materialized in the Romanian culture in constructions like the column or the sky column, in the fitotems like the fir tree, in the ritual pillars etc (Vulcănescu 1972). Like the majority of the Romanian popular creations, emphasized in the main moments of his life, the sky columns (in all its forms, as a pillar, as a fir tree) are associated with the resonant transition rites and with the construction ones.

In the Romanian plastic art, „The pillar” is associated with the old theme of steadiness. The Romanians have found in the hourglass pillar the symbol of aspiration in the national life that has been in danger for so many times in the centuries. It is a symbol of life, of the ascension of the soul after death, as a sign of remembering the departed ones. In Brâncuși art, the pillar becomes *The column of endless thanksgiving* for the forerunners, *The Column....* named infinite, as well as the peasant village house, is a symbol of the permanence of the facts, the communion of our dreams and aspirations, it is the symbol of the mankind future through the sequence of the generations.

Among all the archetypal images, *the ovoid* is the main form of the entire brancusian creation, it is part of the profound structure of the majority of his works, and maturity works reveals it undisguised. “*The ovoid raised at the rank of an archetype* could be superimposed, in a explicitly or implicitly way, almost to all the volumes that have been moduled by the Maestro”<sup>42</sup>. Without realizing, Brâncuși searched, for all his life this „form of all forms”, even if he already had found it: *the ovoid*.

## BIBLIOGRAPHY

1. Al. George, Sergiu, *Archaic and universal*, Herald Publishing, Bucharest.
2. Geist, Sidney (1968), *Brancusi: a Study of the Sculpture*, New York: Grossman.
3. Pogorilovschi, Ion (2000), *Brâncuși. The imaginary apogee*, „Constantin Brâncuși” Foundation Publishing, Târgu Jiu.
4. Pogorilovschi, Ion (2007), *Brâncuși. Genesis 1905-1910*, Universalia Publishing, Bucharest.
5. Stănciulescu, Traian (2005), *Introduction in the humanbeing creation philosophy*, Junimea Publishing, Iași.

---

<sup>42</sup> Traian D. Stănciulescu, *op. cit.*, p. 5.

# **Capitolul III: Cooperare și dialog cultural, educațional și artistic în spații multietnice: tradiții și perspective / Cultural, educational and artistic cooperation and dialog in multiethnic spaces: Traditions and Perspectives**

## **1. PROPAGANDĂ IMPERIALĂ ȘI RELIGIOASĂ: MOZAICUL PALEOCREȘTIN DIN ROMA IMPERIAL AND RELIGIOUS PROPAGANDA: THE PALEO- CHRISTIAN MOZAIC IN ROMA**

**Lector univ. drd. Ioana-Iulia Olaru  
“George Enescu” University of Arts Iași**

### **Rezumat**

*De la realismul și propaganda imperială întâlnite în arta romană – și în arta mozaicului, desigur –, o dată cu sfârșitul Republicii se va ajunge în Antichitatea Târzie și mai ales în ultima ei perioadă, creștinismul timpuriu, la propaganda religioasă realizată cu ajutorul limbajului nou și a mijloacelor artistice pe care acest domeniu îl oferea. Dar aluziile la arta aulică nu vor dispărea, Biserica chiar servindu-se de acest ajutor în răspândirea dogmei.*

Originar din Orientul Apropiat antic [1], foarte vechi [2] ca tehnică – un strămoș îndepărtat găsim în timpuriul *Stindard din Ur* – mozaicul (artă a juxtapunerii pe o suprafață a cubulețelor din materiale diferite, cu distanță între ele, ceea ce conferă individualitate fiecăruia) a cunoscut culmi nebănuite o dată cu adoptarea lui din lumea greacă elenistică. Dar mai ales o dată cu răspândirea lui de către romani, care i-au acordat o atenție deosebită, găsind în el un instrument propice scopurilor lor: de utilizare a artei ca pe un mijloc de expresie care să le crească faima în lume, să le înlesnească pătrunderea culturii lor în cele mai îndepărtate regiuni ale unui Imperiu în plină expansiune. Durabil și fermecător, mozaicul era și un ajutor propagandistic de seamă, artiștii care deserveau puterea văzând în el o excelentă cale de redare a luxului imperial. Celebri prin măiestria lor de a căuta noi mijloace tehnice în fiecare domeniu al artei, artiștii romani s-au preocupat și de acest domeniu: mozaicarii romani au adus inovații și aici, prin introducerea de noi procedee. În general, pentru paviment, precum și pentru perete și boltă, se foloseau două procedee relativ distincte, și în tehnică, dar și în stil [3]. Pentru paviment, la început, în sec. al III-lea î.Hr., se folosea o tehnică dezvoltată de greci [4], *opus signinum*, cu pavimente din mortar, în care erau înfipite *tesserae* mari sau alte materiale colorate; apoi, în sec. al II-lea î.Hr., apare *opus vermiculatum*, unde cuburile sunt mici, ansamblul imită efectele picturii și, chiar în cazul desenelor geometrice, există iluzia tridimensionalității; dar în mod obișnuit, pentru

suprafețe mari, se folosea *opus tessellatum*, *tesserae* de 1-2cm; spre anul 100 î.Hr. apare *opus sectile*, cu piese din marmură sau din piatră, tăiate în diverse forme finale, geometrice sau nu, un tip de pavaj luxos foarte apreciat în timpul lui Augustus. Conform instrucțiunilor lui Vitruvius, deasupra fundației din zidărie erau așternute straturi de mortar [5]. Ca dimensiune a cuburilor, exista aceeași varietate: de la 1mm în *opus vermiculatum*, la peste 2cm în cazul pavimentelor comune [6]. În ceea ce privește mozaicurile de perete și de plafon, la mijl. sec. I î.Hr. se dezvoltă *opus musivum* (*tesserae* doar din pastă de sticlă), tehnică provenită din ornamentația nișelor sau a absidelor *nymphaea*-elor. Este o tehnică ce face tranziția spre mozaicul parietal adevărat (al romanilor, care considerau mozaicul o pictură în piatră, fiecare *tessera* apărând ca o pată de culoare), fiind alcătuită din piatră ponce – care acoperea pereții – la care se adăugau cochilii, marmură, bucăți de sticlă colorată sau chiar se picta tencuiala [7], totul pentru sporirea efectului coloristic. Cu timpul, *opus sectile* se va extinde și la perete și boltă [8].

În primele secole d.Hr. pictura murală va face loc treptat decorației cu mozaic: mai ales în vremea lui Constantin mozaicurile „îmbracă” și zidurile; în Antichitatea Târzie, o adevărată simfonie vizuală caracterizează bogatele ansambluri compoziționale, prețioase și strălucitoare cromatic, cu sute de nuanțe [9], contrastant și complementar combinate, cu o luminozitate sporită prin inserarea, în cubulețele din sticlă, a strălucitoarelor foițe de aur sau de argint (în comparație cu gama cromatică sensibil mai restrânsă în cazul pavimentelor, limitată doar la posibilitățile oferite de culorile opace ale materialelor rezistente, obligatoriu de utilizat în acest caz – marmură, diorit, porfir) [10].

Creștinismul timpuriu aduce necesitatea instrucției noilor adepți, dar și a propagandei noii religii, împletită cu propaganda imperială. Pentru aceste scopuri, mozaicul era un mijloc eficient pentru a exprima, decorând [11] pereții și bolțile [12] noilor edificii de cult [13], pe de o parte luxul pe care voiau să-l etaleze acestea într-o societate imperială (mozaicul fiind o tehnică foarte costisitoare), pe de altă parte, viziunea artistică schimbată [14], o viziune care să se armonizeze, material și spiritual, cu noul tip de spațiu. Naturalismul, clarobscurul, gradațiile subtile necesare unui mozaic care imita pictura, nivelul cel mai înalt, perfecțiunea la care tinsese și ajunsese mozaicul antic, lasă acum loc unei arte noi, bidimensionale, încărcată de narativism și simbolism, caracterizată prin simplificare, atât a desenului, cât și a degradeurilor coloristice, care să pună în valoare un alt ideal de frumusețe, cea spirituală. Accentul se mută acum pe luciri aurii și transparente de sticlă care transformă scenele figurative într-o lume imaterială, nepământeană, iar arhitectura pe care o decorau devine și ea lipsită de greutatea și soliditatea anterioară, parcă ascunsă de acest tip de ornamentație, suplă și care captează dar mai ales reflectă din plin lumina.

Epoca lui Constantin înregistrează apariția unei arte creștine evidente, recognoscibile. Apariția lăcașurilor de cult aduce și decorarea lor cu mozaicuri

cu teme din *Noul* și din *Vechiul Testament*. Ca și în cazul picturii, și în acest domeniu artistic iconografia se folosește de vocabularul laic. Încă în secolul anterior, deja primii creștini începuseră să-și împodobească cu mozaicuri mormintele – cum ar fi *Mormântul Iuliilor*, cca 250 d.Hr. [15], de sub *Basilica Sf. Petru din Roma*, un mormânt creștin dintr-un cimitir păgân [16]; pe bolta de aici, razele nimbului figurii care conduce trăsura pot constitui un atribut al lui Helios [17], Sol Invictus (cum este, de altfel, și carul solar) – ori al lui Hristos: un amestec de simbolism păgân și creștin. Probabil că a doua ipoteză e cea plauzibilă, întărită fiind de tematica mozaicurilor de pe pereți (*Iona și balena*, *Bunul Păstor*, *Pescuitorul de suflete*), care însă și acestea pot fi deciptate în context păgân.

Într-un edificiu creștin cum este *Mausoleul Santa Constanza* (acum *Biserica Santa Constanza*, Roma) – comandat de împăratul Constantinus pentru fiica cea mare, moartă în anul 354 d.Hr. –, se întâlnește un alt exemplu de coexistență a decorației profane cu cea religioasă, deși, o dată cu impunerea creștinismului în Imperiu, arta păgână nu va mai fi tolerată în biserici, arta creștină devenind un puternic instrument propagandistic al răspândirii noii doctrine. Dar în mozaicurile acestui mausoleu se mai întâlnea încă melanjul scenelor religioase de pe cupolă – probă a credinței decedatei – cu decorația strâns legată de tradiția antică de pe suprafețele curbe din galeria de trecere (partea de jos a pereților este acoperită cu marmură) [18]. În afara portretelor-bust, care probabil reprezintă pe principesa și pe soțul acesteia, Hannibalianus [19], precum și în afara diverselor motive decorative multicolore răsfricate, scoici, păuni, rodii [20], care par să reia tipul de “sală nemăturată” din mozaicul antic elenistic [21], există în deambulatoriu și scene care, fără să aibă în mod special mesaj religios, fac parte din simbolistica creștină, ori cel puțin ar putea fi acceptate de creștinism, deși referința la Dionisos și la arta pompeiană este la fel de acceptabilă – cum ar fi scene de beție, scene bucolice, ale culesului viei de către Cupidoni, care fac vin călcând struguri, care cu boi care duc vinul la teasc. Și stilistic se reînvie tradiția antică, cu aplecare spre pitoresc: pe fond alb [22] elementele sunt realizate pictural, folosindu-se clarobscurul nuanțat. În schimb, cupola edificiului era acoperită cu mozaicuri (acum distruse) reprezentând scene biblice [23], iar absidele includ *Traditio legis*, o rară reprezentare a Predării cheilor Sf. Petru: Hristos tânăr, aureolat, cu barbă, pășind pe nori, cu salutul imperial, îi are la dreapta și la stânga pe Sf. Petru și pe Sf. Paul (acesta din urmă, înfățișat deja, în mod tradițional,chel) [24].

În mozaicul creștinismului de început există câteva monumente care reflectă noul spirit artistic. Ne referim mai ales la mutația artistică apărută, o dată cu recunoașterea creștinismului, în ceea ce privește amplasamentul scenelor, în mod privilegiat deasupra altarului [25], dar mai ales în programul iconografic al primelor biserici construite după Pacea Bisericii. Încă din timpul domniei lui Theodosius I, 379-395 d.Hr., arta figurativă redescoperă modelele elenistice și culorile vii care redau direct formele, lipsa perspectivei [26].

Între aceste monumente se distinge în primul rând *Santa Maria Maggiore*, Roma, un exemplu tipic pentru transformarea artei antice în artă medievală, a cărei decorație este comandată de papa Sixtus al III-lea, 432-440 d.Hr. [27], cel mai vechi exemplu de ornamentare [28] a unei nave și a unui arc de triumf [29]. Din păcate, scenele au dimensiuni reduse și sunt amplasate prea sus față de privitor [30], dar ele sunt interesante pentru că prezintă o iconografie și un stil noi, schimbate, care anticipează viitoarea artă bizantină. Nava centrală prezintă episoade vetero-testamentare suprapuse pe două registre; în friza de sub ferestrele de pe pereții laterali ai naosului [31] este redată, în culori vii, în 44 de compoziții, istoria israeliților (de la Abraham la Josua) [32]: *Ospitalitatea lui Abraham*, unde cei trei îngeri fac trimitere la Sf. Treime, ori *Israelii traversând Iordanul*, *Israelii în fața Porții Ierihonului*, alese pentru rolul lor dogmatic (de exemplu, *Întâlnirea lui Abraham cu Melchizedek* conține elemente liturgice). De asemenea, constatăm o desfășurare scenografică a narațiunii rezumative care recurge, de aceea, la artificii precum rezumarea unui peisaj printr-un singur element, ori a mulțimii redată printr-o serie de capete în spatele celor din prim-plan. Însă în *Despărțirea lui Lot de Abraham* există clarobscur, dar și contur puternic al formelor, lipsă a pofunzimii spațiale sau a proporțiilor personajelor, redată în perspectivă ierarhică (un mozaic antic târziu ilustrativ pentru direcția în care se îndrepta arta religioasă) [33]. Ori se recurge la simplificarea simbolistă la nivelul atitudinilor sau a gesturilor, largi, de altfel (deși există sugestii de tridimensionalitate în modelarea personajelor cu ochi mari și expresivi), precum și la nivelul orașului redat oarecum abstract, simbolic. În frizele din jurul arcului absidal sunt înfățișate scene din *Noul Testament: Copilăria lui Iisus*, pe trei registre suprapuse [34], cu Ierusalimul și Bethleemul ceresc, cele două grupuri a câte șase oi simbolizând Apostolii [35], iar în centrul arcului: tronul *hetimasiei* cu cele 4 simboluri ale Evangheliștilor [36] și cu figurile Apostolilor Petru și Pavel [37]. Stilul nu este omogen, există o mare deosebire (probabil datorată atelierelor diferite) între reprezentările din navă și cele din absidă. Reprezentările din navă sunt de influență orientală – egipteană creștină, siriană sau bizantină [38] –, dar cu prezență de elemente romane [39], cu personaje lipsite de monumentalitate, însă rigide și amplasate pe un fond aurit, deși este redat realist și mediul natural [40], cu peisaje și arhitecturi – unde se întâlnește moștenirea greco-romană în stilul iluzionistic [41] și detaliat, preluat din miniaturile manuscriselor anluminat paleobizantine, care probabil au servit ca model. Dar regăsim și impresionismul antic, manifestat prin plasticitate și prin rapiditatea și libertatea manierei „picturale” a scenelor. Reprezentările din absidă se disting prin lipsa suprapunerii personajelor unul peste celălalt, dar și a hieratismului, deși ele sunt sculpturale, monumentale și redată frontal, ca de exemplu în compoziția cu Iisus reprezentat izolat, pe un tron fastuos, între figura Mariei și cea a Bisericii (simbolizând, fiecare, Noua și Vechea Lege) [42]: copil, primind, ca un rege, ofrandele Magilor [43] îmbrăcați în costume persane [44]. Nu este o reprezentare realistă, ci o scenă de majestate, cu o solemnitate tipică

unei curți imperiale, de preamărire a puterii lui Hristos în Cer asemănătoare cu cea a împăratului pe Pământ, prin redarea lui Hristos nu după modelul omului, ci cu ajutorul unui limbaj nou, care se depărtează de materialitate chiar dacă tehnica mozaicului este o tehnică atât de palpabilă. Deja pasul de ieșire din Antichitate fusese făcut. La Conciliul de la Ephes, 431 d.Hr., a fost stabilită natura Fecioarei Maria [45], cultul ei a făcut să i se ridice biserici și să i se închine sărbători; la *S. Maria Maggiore*, Ea este premărită și reprezentată ca Regină a Virginelor, redată după model oriental, cu podoabele și veșmintele curții bizantine, înconjurată de îngeri și cu un porumbel deasupra; Arhanghelul Gavriil întregește aici o scenă care împrumută atributele imperiale, el având rolul unei Victorii din arta clasică antică. Nu se întâlnește, în această biserică, nici o scenă a Nașterii lui Iisus [46].

Cel mai vechi [47] exemplu de mozaic creștin de absidă este reprezentat de cel din sanctuarul *S. Pudenziana*, Roma, sf. sec. al IV-lea d.Hr. [48] sau înc. sec al V-lea d.Hr. [49]. Și aici este respectat principiul dispunerii scenelor într-un edificiu creștin [50]. Un exemplu de propagandă imperială: în semicalota absidei, reprezentarea triumfală a suveranului celest este copiată după imaginea împăratului, de asemenea și în ceea ce privește ierarhizarea personajelor. Hristos Pantocrator [51], matur, cu barbă, după model asirian [52] (nu blândul Bun Păstor), este reprezentat în slavă, aureolat, bogat înveșmântat în purpură, stând pe tronul împărătesc în stil oriental, din aur, binecuvântându-i pe Apostolii Petru și Pavel. Aceștia îl flanchează ca niște senatori, cu două personificări în spatele lor, două femei sfinte care îi încoronează, după tradiția antică, cu cununele de laur: Prudentienne și Praxede – de fapt, Biserica Păgânilor (*Noul Testament*) și Biserica Sinagogii (*Vechiul Testament*) [53]. Deasupra și în centrul compoziției se înalță crucea strălucitoare, aurită și ornată cu pietre prețioase, crucea ridicată de Constantinus pe Golgota, reprezentată înconjurată de animalele fabuloase, înaripate, ale Apocalipsei – o trimitere la *Parusie* –, devenite, din acest moment, simbolurile *Evangheliilor* [54], pe fundalul unui cer zbuciumat [55]. Fondul, cu perspectivă iluzionistică pompeiană, înfățișează Ierusalimul ceresc, cu un portic și cu grandioasele sale edificii sacre, naturalistic redată. Pe de altă parte, prezența mielului și a porumbelului trimite la Sf. Treime [56]. Romană, și aici ca și la biserica *S. Constanza*, este aplecarea spre pitorescul consemnării, spre clasicismul proporțiilor, al modelării. Este o combinație între naturalismul anterior și simbolismul care deja apăruse, fără să se renunțe încă la lumesc, fără să se ajungă încă la liniarismul stilistic și la spiritualizarea pură – viitoare.

La sfârșitul Republicii și chiar în primele două secole d.Hr., nivelul superior al mozaicului era atins în funcție de gradul în care reușea să redea realitatea la fel ca frescele, cu același talent în detalierea și gradarea infinitelor nuanțe și tonuri, dar și în funcție de capacitatea lui decorativă, atunci când nu era un mozaic figurativ și se reducea la alb-negru, accentul căzând pe dinamism pronunțat. Antichitatea Târzie poate fi considerată ca începând, în cazul acestei arte, din sec. al III-lea d.Hr., când stilurile anterioare înregistrează o mare

dezvoltare – atât cele decorative (covoare imense în care motivele geometrice se îmbină cu cele figurative), cât și în cazul celor care imită pictura (cu aceeași tendință spre dimensiuni enorme, cu o lărgire a tematicii, cu elemente care prevestesc sec. al IV-lea d.Hr.: accent ornamental, frontalitate, schematism). În sec. al IV-lea d.Hr. se va ajunge și mai departe: stilistic, profunzimea, naturalismul vor dispărea treptat, chiar și în cazul mozaicurilor laice. În cele creștine, care își fac tot mai mult loc începând de acum și continuând și în secolul următor, simbolismul și stilizarea sunt ajutoare de preț pentru o artă cu mesaj religios, care trebuia să servească divinitatea din Ceruri, dar și puterea împăratului pământesc. În afara limbajului nou, și tehnica – ce întrebuințează, încă de la începutul creștinismului, transparența sticlelor colorate, cu străluciri de pietre prețioase, precum și poleirea cu aur – transformă compozițiile (și întreg spațiul pe care acestea îl decorează) într-un univers spiritualizat, material dar în același timp dematerializat. Totul pentru a fascina privitorul, care trebuia să tranșeandă realitatea cunoscută de el până atunci, o realitate de care însă nu era despărțit complet, prin trimeri directe la atributele imperiale și la arhitecturile cunoscute, prin naivitatea unui stil care nu dispăruse complet în perioada paleocreștinismului și care era atât de apropiat de stilul popular. Dar tot atât de adevărat este și că, treptat, își pun amprenta în estetica acestei perioade timpurii: austeritatea, epurarea scenei, aplatizarea, idealizarea, referințele tot mai puține la realitate... Nu dispar însă aluziile la ceremonialul curții, propaganda oficială nu va renunța, nici în viitorul stil bizantin, la conceptul Dumnezeu-împărat – mult prea accesibil și deja intrat în tradiția artei creștine –, concept care reușea să deservească propagandistic atât Biserica, prin prezența atributelor imperiale, cât și puterea, prin aluziile în sens invers, către divinitatea pe care aceasta (guvernarea pământească) o întruchipa.

## BIBLIOGRAPHY

- [1] Horst de la Croix, R.G. Tansey, *Art Through the Ages*, Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, Orlando, Florida, 1996, p.211
- [2] Încă din sec. al III-lea î.Hr. sumerienii își decorau, cu piese din diferite materiale, construcțiile. Cf. Anthony F. Janson, *History of Art*, New York, Harry Abrams, 1986, p.202
- [3] Desigur că la pardoseală cubulețele trebuia să aibă aceeași orientare, pentru a se obține un plan perfect plat, în plus, erau și mult mai solide, în timp ce pentru perete, nefiind nevoie de aceeași rezistență a cuburilor, acestea puteau fi din materiale care să permită obținerea efectelor picturale, intensificate și de inserarea lor, în fundamentul de mortar, înclinate în unghiuri diferite. Suprafața rămânea nelustruită în final, tocmai pentru a capta în mod diferit lumina, pe care o reflectau în mod variat, în funcție de mișcarea privitorului. Cf. Katherine M.D. Dunbabin, in Jane Turner, *The Dictionary of Art*, vol.XXVII, New York, Grove'Dictionaries, 1996, p.59, s.v. Rome, ancient, VI



- [4] Grecii foloseau, pentru încăpere, decorația geometrică în mozaic ca pe un covor. Cf. Horst de la Croix, R.G. Tansey, *op. cit.*, p.211
- [5] O dată cu restaurările ulterioare, ne sunt cunoscute tehnicile utilizate în alcătuirea mozaicurilor, trei straturi de ipsos, cu un desen în care erau înfipite cubulețele, direct in situ; așadar, mozaicurile nu erau produse în ateliere și transferate apoi. Ba chiar erau luați în calcul și factori locali, cum ar fi lumina și vizibilitatea acestor compoziții în locurile unde erau amplasate. Cf. Robert Cormack, in Jane Turner, *op. cit.*, vol.IX, p.562, s.v. Early Christian and Bzyantine art, III, 1
- [6] Katherine M.D. Dunbabin, in Jane Turner, *op. cit.*, vol.XXVII, p.60, s.v. Rome, ancient, VI
- [7] F.B. Sear, in Jane Turner, *op. cit.*, vol.XXVII, p.66, s.v. Rome, ancient, VI
- [8] Cf. Richard Brilliant, *Arta romană de la republică la Constantin*, București, Ed. Meridiane, 1979, p.123
- [9] Peste 200 la sf. sec. al IV-lea d.Hr. Cf. *Les grands maîtres de la peinture*, Paris, Hachette, 1989, p.60
- [10] Virgil Vătășianu, *Istoria artei europene*, vol.I, *Epoca medie*, București, Ed. didactică și pedagogică, 1968, p.77
- [11] Ceea ce nu se întâmplase anterior, când construcțiile cu caracter religios nu erau ornamentate cu mozaic. Cf. Albert Bernard Châtelet, Philippe Groslier (coord.), *Istoria artei*, București, Ed. Univers enciclopedic, 2006, p.312
- [12] nu pavimentele, pentru că încă de la începutul creștinismului a existat ideea că era greșit a se călca pe imaginile sfinte. Cf. Katherine M.D. Dunbabin, in Jane Turner, *op. cit.*, vol.XXVII, p.59, s.v. Rome, ancient, VI
- [13] A căror construcție, dar și decorare, abia spre sf. sec. al IV-lea d.Hr. încep de fapt să se răspândească. Cf. Christine Kondoleon, in Jane Turner, *op. cit.*, vol.IX, p.564, s.v. Early Christian and Bzyantine art, III, 3
- [14] schimbată chiar și față de cea naivă și modestă a catacombelor, lipsită de monumentalitate și de recurs la propaganda imperială.
- [15] Charles Delvoye, *Arta bizantină*, vol.I, București, Ed. Meridiane, 1976, p.110
- [16] Horst de la Croix, R.G. Tansey, *op. cit.*, p.256
- [17] Helios = Apollo, zeul Soare, în apus, Sol Invictus = Soarele Necucerit, omologul răsăritean al lui Helios. *Ibidem*
- [18] Melita Emmanuel, in Jane Turner, *op. cit.*, vol.IX, p.570, s.v. Early Christian and Bzyantine art, III, 3
- [19] Massimiliano David, in Jane Turner, *op. cit.*, vol.XXVI, p.830, s.v. Rome, V, 28: Buildings and monuments: S. Constanza
- [20] Simboluri ale nemuririi, care evocă călătoria sufletelor spre insulele binecuvântate, mitul Persephonei, cu imortalitatea la care trimite acesta. Cf. Lawrence Gowing (ed.), *A History of Art*, Oxfordshire, Grange Books, 1995, p.205

- [21] Sosos din Pergam, sec. al II-lea î.Hr., a lăsat o copie realizată din mici cuburi multicolore ce redau realist (cu umbre aruncate) o pardoseală presărată cu resturi care de obicei rămân după un ospaț. *Ibidem*
- [22] Virgil Vătășianu, *op. cit.*, p.79
- [23] Înlocuită în anul 1620 de către cardinalul Verali cu fresce din viețile S. Agnese și S. Constanza –decorația bolții principale ne este cunoscută doar din acuarelele (1538-40) lui Francesco d'Olanda (Madrid, Escorial) și din desenele lui Giovanni Giustino Ciampini în *De sacris aedificiis* (Roma, 1693): un spațiu împărțit în 12 secțiuni radiale și două registre – cele 12 panouri din registrul de jos erau ocupate de scene din *Vechiul Testament*, cele de sus, cu scene din *Noul Testament*. Cf. Massimiliano David, in Jane Turner, *op. cit.*, vol.XXVI, p.830, s.v. Rome, V, 28: Buildings and monuments: S. Constanza; Pierre du Bourguet, *La peinture paleo-chretienne*, Paris, Pont Royal, 1965, p.14
- [24] David Piper, *The Illustrated History of Art*, London, Crescent Books, 1991, p.53
- [25] Claude Frontisi (coord.), *Istoria vizuală a artei*, București, RAO, 2003, p.77
- [26] Melita Emmanuel, in Jane Turner, *op. cit.*, vol.IX, p.570, s.v. Early Christian and Bzyantine art, III, 3
- [27] Lawrence Gowing (ed.), *op. cit.*, p.363
- [28] Albert Bernard Châtelet, Philippe Groslier (coord.), *op. cit.*, p.313
- [29] Arc care încadrează deschiderea spre altar. Cf. Virgil Vătășianu, *op. cit.*, p.80
- [30] Lawrence Gowing (ed.), *op. cit.*, p.363
- [31] Virgil Vătășianu, *op. cit.*, p.79
- [32] Pierre du Bourguet, *op. cit.*, p.26-27
- [33] Anthony F. Janson, *op. cit.*, p.204
- [34] Albert Bernard Châtelet, Philippe Groslier (coord.), *op. cit.*, p.313; 4 registre cf. *Les grands maîtres de la peinture*, ed. cit., p.60; Melita Emmanuel, in Jane Turner, *op. cit.*, vol.IX, p.571, s.v. Early Christian and Bzyantine art, III, 3
- [35] Virgil Vătășianu, *op. cit.*, p.79-80
- [36] Îngerul lui Matei, leul lui Marcu, boul (sau taurul) lui Luca și vulturul lui Ioan. *Ibidem*, p.79
- [37] Viktor Lazarev, *Istoria picturii bizantine*, vol.I, București, Meridiane, 1980, p.113
- [38] *Les grands maîtres de la peinture*, ed. cit., p.60
- [39] Veșminte contemporane romane, edificii clasice din Forul Roman, *Templul lui Urbs* cu personificarea Romei, așadar probabil artiștii erau locali. Cf. Pierre du Bourguet, *op. cit.*, p.26-27; Viktor Lazarev, *op. cit.*, p.116
- [40] Lawrence Gowing (ed.), *op. cit.*, p.363
- [41] Un punct de plecare, în mozaic, pentru conturarea stilului artei creștine. Cf. Horst de la Croix, R.G. Tansey, *op. cit.*, p.256

- [42] Charles Delvoye, *op. cit.*, p.147
- [43] Andre Grabar, *Les voies de la creation en iconographie chretienne*, Paris, Flammarion, 1994, p.143
- [44] Virgil Vătășianu, *op. cit.*, p.80
- [45] Unde a fost condamnată doctrina patriarhului Nestorius (conform căreia Iisus devenise Dumnezeu doar în momentul botezului, și care nu recunoștea astfel pe Maria ca mamă a lui Dumnezeu – Theotokos –, ci doar ca mamă a lui Hristos-om). Cf. Viktor Lazarev, *op. cit.*, p.113-14
- [46] Lawrence Gowing (ed.), *op. cit.*, p.363
- [47] Deși au rămas originale doar câteva fragmente de mozaic. Cf. Melita Emmanuel, in Jane Turner, *op. cit.*, vol.IX, p.570, s.v. Early Christian and Byzantine art, III, 3
- [48] sub pontificatul S. Sirice. Cf. *Les grands maîtres de la peinture*, ed. cit., p.60; Albert Bernard Châtelet, Philippe Groslier (coord.), *op. cit.*, p.312
- [49] din vremea papei Inocentius I (401-417 d.Hr.). Cf. Virgil Vătășianu, *op. cit.*, p.80
- [50] în navă și transept: scene din *Vechiul* și din *Noul Testament* sau din istoria Bisericii, pe arcul transeptului, al absidei – considerat cel mai sfânt loc într-o bazilică, simbol al Cerurilor – și pe bolta absidei: divinitatea lui Hristos și *Parusia*. Cf. Albert Bernard Châtelet, Philippe Groslier (coord.), *op. cit.*, p.312
- [51] Nume grec care semnifică „atotțiitor” folosit în textul crezului de la Niceea, 325 d.Hr. *Vechiul Testament* în greacă, *Septuaginta*, a tradus astfel cuvântul ebraic Adonai Sabaoth, ce înseamnă Domnul Atotputernic care susține în viață toată creația. Cf. Preot Prof. Dr. Ion Bria, *Dicționar de teologie ortodoxă*, București, Ed. Institutului biblic și de misiune al bisericii ortodoxe române, 1994, p.104, s.v. *PANTOCRATOR*
- [52] *Les grands maîtres de la peinture*, ed. cit., p.60
- [53] *ecclesia ex gentibus* (Biserica gentilor), iar, pe latura opusă, *ecclesia ex circumcissione* (Biserica Ebraică) (figură refăcută integral). Cf. Virgil Vătășianu, *op. cit.*, p.80; *Les grands maîtres de la peinture*, ed. cit., p.60
- [54] Claude Frontisi (coord.), *op. cit.*, p.77
- [55] Atribut divin preluat din arta păgână. *Ibidem*
- [56] Melita Emmanuel, in Jane Turner, *op. cit.*, vol.IX, p.571, s.v. Early Christian and Byzantine art, III, 3

### Abstract

*From the realism and imperial propaganda met in Roman art – and in mosaic art, of course -, once the Republic collapsed, in Late Antiquity and especially in its last period, Early Christianity, a new religious propaganda would start with the help of new linguistic terminology and artistic means that this domain offered. But allusions to Aulic art would not disappear, the Church had even used this means in order to spread dogma.*

Having its origin in Ancient Near East [1], very old [2] as a technique – we found a far-away ancestor in the early *Ensign of Ur* – mosaic (the art of juxtaposition on a surface of small cubes made of different materials, having a certain distance between them, this offers each of them individuality) saw unexpected highs with its adoption by the Hellenistic Greek world. But especially once the Romans spread it, the mosaic received special attention, using it as a tool which is appropriate for their purpose: of using art as a means of expression which would make them famous all over the world, facilitating their entrance in the farthest regions of an imperium which was in its full expansion. Durable and charming, mosaic was also a significant propaganda means, the artists which used the purposes of the power saw in it an excellent means of representing imperial taste. Being famous due to their ability of searching new technical means in every domain of art, Roman artists were also preoccupied with this field: the Roman technicians that used mosaic brought innovations in this field, also, introducing new procedure. In general, for floor and pavement, for walls and vaults, two relatively distinct procedures were used for technique and style [3]. For floor and pavement, for the beginning, in the 3rd century B.C., it was used a technique developed by the Greeks [4], *opus signinum*, with pavements made of mortar, in which big *tesserae* were thrust or other coloured materials; then, in the 2nd century B.C., *opus vermiculatum* appeared, containing small cubes, the whole perfectly imitates painting effects and even in the case of geometrical drawings, there is the illusion of tridimensionality; normally, on big surfaces, *opus tessellatum* was used, *tesserae* also, having 1-2 sqcm; around 100 B.C., *opus sectile* appeared, having marble or stone pieces, cut in different final shapes, a kind of luxurious pavement which was very appreciated during the time of Augustus. According to the instructions of Vitruvius, above the brick laying foundation were layers of mortar [5]. Regarding the dimension of the cubes, we have the same variety: from 1mm in *opus vermiculatum*, at over 2 cm in the case of common pavement [6]. As far as wall and vault mosaic are concerned, in the middle of the 1st century B.C., *opus musivum* was developed (*tesserae* made only of glass paste), this technique had its origin in niche and apse decoration or of the *nymphaea* apses. It is a technique which makes the transition towards true parietal mosaic (of the Romans, who saw mosaic as a painting in stone, every *tessera* appeared as a colourful spot), being composed of pumice stone – which covered the walls – and also shells, marble, pieces of coloured stone or even painting on the plaster [7], everything was made in order to enhance the colours' effect. In time, *opus sectile* will be extended on the walls and vaults [8].

In the first centuries A.D., wall painting will slowly make room for mosaic ornaments: especially in the time of Constantinus, mosaics "dressed" walls, too; in Late Antiquity, a real visual symphony characterized the rich

compositional aggregates which were precious and chromatically glamorous, having hundreds of nuances [9], contrasts and complementary combinations, having an enhanced luminosity by the insertion, in small glass cubes, of the shiny gold or silver thin paper (compared to the chromatical colours sensibly reduced in the case of pavements, limited only to the possibilities offered by the opaque colours of resistant materials, which were compulsory used in this case – marble, diorite, porphyry) [10].

Early Christianity brings not only the necessity of instructing new followers, but also the propaganda of a new religion, together with imperial propaganda. In this respect, mosaic was an efficient means of expressing oneself, it decorated [11] the walls and the vaults [12] of the new religious buildings [13]; on the one hand, it expresses the luxury they wanted to show, specific to an imperial society (mosaic was a highly expensive technique), on the other hand, it represented a changed artistic view [14] that would be in harmony, materially and spiritually speaking, with the new type of space. Naturalism, chiaroscuro, subtle transitions which are essential in a mosaic which imitates painting, at the highest level, the sought and achieved perfection of ancient mosaic, makes room now for a new bidimensional art, full of narrative and symbolism, characterized by the simplification of drawing and coloristic nuances which would underline another type of beauty, spiritual this time. The accent falls no won golden brightenss and glass transparences which transform figurative scenes into an immaterial, unearthly world, while the architecture they decorated suddenly loses its previous intricacy and solidity which this type of adornment hid and which particularly captured and especially reflected light.

During the reign of Constantine, a new Christian and recognisable art emerged. The appearance of church buildings is also connected to their mosaic decoration with topics from *The New* and *The Old Testament*. Just like in the case of painting, in this artistic field, iconography also uses secular vocabulary. Starting with the previous century, the first Christians had already started to embellish graves by using mosaic – it is the case of *The Tomb of the Juliuses*, in approximately 250 A.C. [15], under *Saint Peter's Basilica* in Rome, a Christian tomb from a pagan cemetery [16]; on this vault, the rays of the nimbus of the person that leads the chariot can be seen as an attribute of Helios [17], Sol Invictus (just like the solar chariot is) – or of Christ: a mixture of pagan and Christian symbolism. It is probable that the second hypothesis is the valid one, being reinforced by the themes of wall mosaics (*Jonah and the Whale*, *The Good Shepherd*, *The Fisherman of Souls*), which can also be deciphered in a pagan context.

In a Christian edifice like *Santa Constanza Mausoleum*, (now *Santa Constanza Church* in Rome) – built at Emperor Constantinus's request for his elder daughter who died in 354 A.D. – we have another example of coexistence of secular and religious ornaments, through, once Christianity became more powerful in the Empire, pagan art will no longer be tolerated in churches,

Christian art will become a powerful propaganda instrument for spreading the new doctrine. But, in this mausoleum's mosaics, the melange of religious scenes could still be seen on the cupola – a proof of the dead daughter's faith – having its decoration tightly linked to the ancient tradition on curved surfaces from the gallery for passing (the lower part of the walls is covered in marble) [18]. Except for the portraits that probably show the princess and her husband, Hannibalianus [19], and the different spread and colourful motives like shells, peacocks, pomegranates [20], which seems to create the type of “freshly broomed clean hall” from the ancient Hellenistic mosaic [21], in the place especially made for walking, there are also scenes which, without having especially a religious message, they are a part of the Christian symbolism, or at least, they could be accepted by Christianity, though the reference to Dyonissos and Pompeian art is as much acceptable – as scenes with drunk people, bucolic scenes, of cropping the vineyard by Cupids who make wine by stepping on grapes, carriages with oxen which carry the wine to wine press. And, from a stylistic point of view, ancient tradition is revived, the accent falls on picturesque: on a white background [22], elements are made in a pictorial way, by using nuanced chiaroscuro. However, the arch of the edifice was covered in mosaics (now destroyed) representing biblical scenes [23], while the absides include *Traditio legis*, a rare representation of Giving Away the Keys to Saint Peter: the young nimbed Christ, wearing a beard, walking on clouds, having the imperial greeting and having Saint Peter and Saint Paul on his right and on his left (the last one, usually represented bold) [24].

In early Christian mosaic, there are some monuments which reflect the new artistic spirit. We refer especially to the artistic mutation that appeared, once Christianity was recognised, regarding the settlement of the scenes, insisting on the altar [25], especially in the iconographic program of the first churches built after The Church's Peace. During the reign of Theodosius I, 379-395 A.D., figurative art rediscovers Hellenistic models and vivid colours that directly represent forms, without perspective [26].

Among these monuments, *Santa Maria Maggiore* is especially distinct. Rome, a typical example of transforming ancient art in medieval art whose decoration was ordered by Pope Sixtus the Third, 432-440 A.D. [27], the oldest example of decorating [28] a ship and an arch of triumph [29]. Unfortunately, the scenes have reduced dimensions and they are placed too high for the viewer [30], but they are interesting, for they present a newly changed iconography and style, that anticipate future byzantine art. The central nave presents veterotestament on two registers; on the frieze under the windows on the lateral walls of the naos [31], it is pictured the history of the Israelites, in vivid colours, in 44 compositions (from Abraham to Josua) [32]: *Abraham's Hospitality*, where the three angels refer to the Holy Trinity, or *Israelites crossing Jordan*, *Israelites in front of the Gate of Jerushon*, chosen for their dogmatic role (for example, *The Meeting of Abraham with Melchizedek* contains liturgic elements). Moreover,

we notice a scenographic development of the summarized narrative which uses such devices as the summary of a landscape by using a unique element, or of the crowd represented through a series of heads behind those from the first plan. But, in *The Separation of Lot from Abraham* there is chiaroscuro, but also a powerful outline of shapes, lack of spacial depth or of the proportions of characters, painted from a hierarchical point of view (a late ancient mosaic which is illustrative for the direction in which religious art was heading) [33]. Either symbolist simplification is used at the level of attitudes or gestures which are wide, after all (though there are suggestions of tridimensionality in modelling characters with big and expressive eyes), or at the level of the city pictured somehow abstractly, symbolically. In the friezes around the apse's arch, scenes from *The New Testament* have been pictured scenes: *The Childhood of Jesus*, on three superposed topics [34], with Jerusalem and Bethleem from the sky, the two groups of sic sheep symbolizing the Apostles [35], while in the centre of the arch: the Hetimasia's throne with the 4 symbols of the evangelists [36] and with the images of the Apostles Peter and Paul [37]. The style is not homogenous, there is a great difference (which is probably due to different workshops) between the representations from the nave and the ones from the apse. The representations from the nave have an oriental influence – Egyptian, Chrystian, Syrian, Bzyantine, [38] –, but also having Roman elements [39], with characters which have no magnificence, but they are rigid and they are placed on a golden background, though natural environment is also realistically painted [40], with landscapes and architectural styles – where the Greek-Roman inheritance is met in the detailed style full of illusions [41], taken from the miniatures of the Paleo-Byzantine manuscripts adorned with miniatures which had probably served as a model. But, we also find ancient Impressionism, manifested through the expressiveness, fastness and freedom of the expressively “paintinglike” style of the scenes. The representations from the apse are distinct, for there is no superposing of characters; moreover, we remark the hieratic character, though they are sculpturally, monumentally and frontally represented, as, for example, the composition with Jesus represented isolatedly, on a fastuous throne, between the image of Mary and that of the Church (each symbolizing The New and The Old Law [42]): a child receiving, as a king, the gifts of the magus [43] dressed in Persan costumes [44]. It is not a realistic representation, but a majestic scene, with solemnity which is typical for a royal court, characterized by the worship of the power of Jesus Christ in Heaven which is similar to that of the Emperor on Earth, by picturing Christ not having man as a model, but by introducing a new language which is far from material things, even if the technique of mosaic is pretty palpable. The step towards getting out of Antiquity had been done. At the Council from Ephes, in 431 A.D., when it was established the nature of The Virgin Mary [45], her cult led to the construction of churches and feast were dedicated to her; at *Santa Maria Maggiore*, she is worshipped and represented as Queen of the Virgins, pictured

according to the oriental model, with the adornment and clothes which are specific to Byzantine court, surrounded by angels and with a pigeon above; the Archangel Gabriel here completes a scene which has imperial attributes, he had the role of a Victory from ancient classical art. In this church, there is no scene representing The Birth of Jesus [46].

The oldest [47] example of Christian mosaic of an apse is represented by the Sanctuary *S. Pudenziana*, Rome, the end of the 4th century A.D. [48] or the beginning of the 5th century A.D. [49] Here it is also represented the principle of arranging scenes in a Christian edifice [50]. Here we have an example of imperial propaganda: in the semi-calotte of the apse, the triumphant representation of the celestial sovereign is copied after the image of the emperor, the same happens as far as the hierarchy of characters is concerned. Christ the Pantocrator [51], mature, having a beard, taking the Assyrian model [52] (not of the kind Good Shepherd), is represented being worshipped, haloed, richly dressed in purple, sitting on the imperial throne which has an oriental style, made of gold, blessing his Apostles Peter and Paul. These sit on the right and left of Christ, like two senators, with two personified individuals behind them, two saint women which give them the laurel crown, according to ancient tradition: Prudentienne and Praxede – actually, The Church of the Pagans (*The New Testament*) and the Church of the Synagogue (*The Old Testament*) [53]. Above and in the middle of the composition, there is the shining cross which is made of gold and embellished with precious stones, the cross was rose by Constantinus on Golgotha, representing the fabulous winged animals of the Apocalypse – a retrospection to *Parusie* – they became, from that moment onwards, the symbols of the *Gospels* [54], on the background of a tumultuous sky [55]. The background, with the Pompeian expectation which is just an illusion, shows heavenly Jerusalem, with a porch and with its sacred imposing edifices naturalistically represented. On the one hand, the presence of the lamb and of the pigeon sends us to The Holy Trinity [56]. Just like in Church *S. Constanza*, it is Roman the predilection for picturesque of writing, for the classicism of proportions, for shaping. It is a combination between previous naturalism and symbolism which had already appeared without giving up on what is mundane, without arriving at stylistic linearity and pure spiritualization – which will belong to future.

At the end of the Republic and even in the first two centuries A.D., the mosaic's superior level had been reached depending on the extent to which it managed to represent reality just like frescoes, with the same talent for detailing and tinting nuances and colours, but also according to its ornamental capacity, when it was not a figurative mosaic and it was all reduced to white and black, the accent falling on highlighted dynamism. Late Antiquity can be considered as starting, in the case of this art, from the 3rd century A.D., when previous styles knew the peak of development – both the decorative ones (huge carpets which had geometrical motives harmoniously combined with figurative ones), even in



the case of those that imitated painting (having the same tendency towards exaggerated dimensions, having a large subject matter, with elements that foretold the IVth century A.D.: accent falling on adronment, representation from the front, schematism). In the 4th century A.D., it will go even further: from a stylistic point of view, depth and naturalism will slowly disappear, even in the case of laic mosaics. In the Christian ones which make more room for starting from now and continuing in the following century, symbolism and brushing-up are useful helps for an art having a religious message, which should have worshipped the divinity from Heaven, but also the power of the emperor on Earth. Beside the new language, even the technique – which used, from the beginning of Christianity, the transparency of coloured glass having the glittering of precious stones, and also gold blocking – transformed compositions (and the entire space that they adorned) into a spiritual univers which is material but in the same time dematerialized. Everything was done for fascinating the viewer which was supposed to transcend the reality he had known up to that moment, a reality that one was not totally separated, by direct reference to imperial attributes and known architectures, through the naivity of a style which was not fully gone in the Paleo-Christian period and which was so close to the popular style. But, it is also true that, step by step, the following start to put their fingerprint on the aesthetics of this early period: temperance, the clearance of the scene, aplatization, idealization, as little reference to reality as possible... But, the allusions to court ceremony did not disappear, official propaganda will not give up, even during the future Byzantin style, on the concept of God-emperor – much too accessible and already entered into the tradition of Christian art – this concept succeeded in serving the propagandistic purposes of the Church, both by the presence of imperial attributes and by the power, towards allusions in the other way round, towards divinity which it (earthly rulling) represented.

## References

- [1] Horst de la Croix, R.G. Tansey, *Art Through the Ages*, Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, Orlando, Florida, 1996, p.211
- [2] Starting with the 3th century B.C., the Sumerians used to decorate their buildings with pieces made of different materials. Cf. Anthony F. Janson, *History of Art*, New York, Harry Abrams, 1986, p.202
- [3] Of course that the floor made of small cubes had to have the same orientation for obtaining a perfectly flat plan; moreover, they were also much more solid, while for the wall, it was no longer needed the same resistance for cubes, these could be from materials which would allow the attainment of expressive painting effects, intensified by their insertion in the basis of mortar, being inclined in different angles. The surface finally remained unpolished, just in order to capture light in different ways, light was reflected in a varied way,

depending on the viewer's movement. Cf. Katherine M.D. Dunbabin, in Jane Turner, *The Dictionary of Art*, vol.XXVII, New York, Grove'Dictionaries, 1996, p.59, s.v. Rome, ancient, VI

[4] The Greeks used, for interior, the geometrical decoration in mosaic as a carpet. Cf. Horst de la Croix, R.G. Tansey, *op. cit.*, p.211

[5] After later processed of restauration, we became familiarized with the techniques used for the elaboration of mosaics, three layers of ipsos, with a drawing in which small cubes were stuck, directly in situ; therefore, the mosaics were not produced in workshops and transfered afterwards. Even local factors were taken into account, such as light and visibility of these compositions in the space where they were placed. Cf. Robert Cormack, in Jane Turner, *op. cit.*, vol.IX, p.562, s.v. Early Christian and Bzyantine art, III, 1

[6] Katherine M.D. Dunbabin, in Jane Turner, *op. cit.*, vol.XXVII, p.60, s.v. Rome, ancient, VI

[7] F.B. Sear, in Jane Turner, *op. cit.*, vol.XXVII, p.66, s.v. Rome, ancient, VI

[8] Cf. Richard Brilliant, *Arta romană de la republică la Constantin*, București, Ed. Meridiane, 1979, p.123

[9] over 200 at the end of the 4th century A.D. Cf. *Les grands maîtres de la peinture*, Paris, Hachette, 1989, p.60

[10] Virgil Vătășianu, *Istoria artei europene*, vol.I, *Epoca medie*, București, Ed. didactică și pedagogică, 1968, p.77

[11] what had not previously happened, when constructions having a religious character were not ornamented with mosaic. Cf. Albert Bernard Châtelet, Philippe Groslier (coord.), *Istoria artei*, București, Ed. Univers enciclopedic, 2006, p.312

[12] no pavements, for even from the beginning of Christianity, it existed the idea that it was wrong to step on holy images. Cf. Katherine M.D. Dunbabin, in Jane Turner, *op. cit.*, vol.XXVII, p.59, s.v. Rome, ancient, VI

[13] whose construction and adornment, only towards the 4th century A.D. actually started to spread. Cf. Christine Kondoleon, in Jane Turner, *op. cit.*, vol.IX, p.564, s.v. Early Christian and Bzyantine art, III, 3

[14] changed even compared to the naive and modest one from the catacombs, having no monumentality and appealing to imperial propaganda.

[15] Charles Delvoye, *Arta bizantină*, vol.I, București, Ed. Meridiane, 1976, p.110

[16] Horst de la Croix, R.G. Tansey, *op. cit.*, p.256

[17] Helios = Apollo, the god of Sun, at sunset, Sol Invictus = the Impregnable Sun, the eastern homologous of Helios. *Ibidem*

[18] Melita Emmanuel, in Jane Turner, *op. cit.*, vol.IX, p.570, s.v. Early Christian and Bzyantine art, III, 3

[19] Massimiliano David, in Jane Turner, *op. cit.*, vol.XXVI, p.830, s.v. Rome, V, 28: Buildings and monuments: S. Constanza

- [20] symbols of immortality, that evoke the voyage of souls towards the blessed islands, the myth of Persephone, implying immortality. Cf. Lawrence Gowing (ed.), *A History of Art*, Oxfordshire, Grange Books, 1995, p.205
- [21] Sosos of Pergam, the 2nd century A.D., left a copy made of small coloured cubes that realistically picture (having cast shadows) a floor having spread leftovers that ususally remain after a feast. *Ibidem*
- [22] Virgil Vătăşianu, *op. cit.*, p.79
- [23] Being replaced in 1620 by Cardinal Verali with frescoes from the lives of Saint Agnese and Saint Constanza – the adornment of the main vault is familiar to us only from the watercolour (1538-40) of Francesco d'Olanda (Madrid, Escorial) and from the paintings of Giovanni Giustino Ciampini in *De sacris aedificiis* (Roma, 1693): a space divided in 12 radiate sections and two records – the 12 panels from the bottom part of the page show scenes from the *Old Testament*, those from top, scenes from *The New Testament*. Cf. Massimiliano David, in Jane Turner, *op. cit.*, vol.XXVI, p.830, s.v. Rome, V, 28: Buildings and monuments: S. Constanza; Pierre du Bourguet, *La peinture paleo-chretienne*, Paris, Pont Royal, 1965, p.14
- [24] David Piper, *The Illustrated History of Art*, London, Crescent Books, 1991, p.53
- [25] Claude Frontisi (coord.), *Istoria vizuală a artei*, Bucureşti, RAO, 2003, p.77
- [26] Melita Emmanuel, in Jane Turner, *op. cit.*, vol.IX, p.570, s.v. Early Christian and Bzyantine art, III, 3
- [27] Lawrence Gowing (ed.), *op. cit.*, p.363
- [28] Albert Bernard Châtelet, Philippe Groslier (coord.), *op. cit.*, p.313
- [29] vault which borders the entrance to the altar. Cf. Virgil Vătăşianu, *op. cit.*, p.80
- [30] Lawrence Gowing (ed.), *op. cit.*, p.363
- [31] Virgil Vătăşianu, *op. cit.*, p.79
- [32] Pierre du Bourguet, *op. cit.*, p.26-27
- [33] Anthony F. Janson, *op. cit.*, p.204
- [34] Albert Bernard Châtelet, Philippe Groslier (coord.), *op. cit.*, p.313; 4 registre cf. *Les grands maîtres de la peinture*, ed. cit., p.60; Melita Emmanuel, in Jane Turner, *op. cit.*, vol.IX, p.571, s.v. Early Christian and Bzyantine art, III, 3
- [35] Virgil Vătăşianu, *op. cit.*, p.79-80
- [36] The Angel of Matthew, the lion of Marcus, the ox (or the bull) of Luca and the eagle of Joan. *Ibidem*, p.79
- [37] Viktor Lazarev, *Istoria picturii bizantine*, vol.I, Bucureşti, Meridiane, 1980, p.113
- [38] *Les grands maîtres de la peinture*, ed. cit., p.60
- [39] Roman contemporary clothes, classical edifices from the Roman Forum, the *Temple of Urbs* with the personification of Rome, therefore it is more likely that

the artists were locals. Cf. Pierre du Bourguet, *op. cit.*, p.26-27; Viktor Lazarev, *op. cit.*, p.116

[40] Lawrence Gowing (ed.), *op. cit.*, p.363

[41] a starting point, made from mosaic, for shaping the style of Christian art. Cf. Horst de la Croix, R.G. Tansey, *op. cit.*, p.256

[42] Charles Delvoye, *op. cit.*, p.147

[43] Andre Grabar, *Les voies de la creation en iconographie chretienne*, Paris, Flammarion, 1994, p.143

[44] Virgil Vătășianu, *op. cit.*, p.80

[45] where the doctrine of the Patriarch Nestorius was reprehensible (according to it, Jesus had become God only in the moment of baptism, therefore he did not recognise Mary as the mother of God – Theotokos –, but only as mother of Christ – as a human being). Cf. Viktor Lazarev, *op. cit.*, p.113-14

[46] Lawrence Gowing (ed.), *op. cit.*, p.363

[47] though the originals of a few mosaic fragments have been left. Cf. Melita Emmanuel, in Jane Turner, *op. cit.*, vol.IX, p.570, s.v. Early Christian and Byzantine art, III, 3

[48] under the papacy of Saint Sirice. Cf. *Les grands maîtres de la peinture*, ed. cit., p.60; Albert Bernard Châtelet, Philippe Groslier (coord.), *op. cit.*, p.312

[49] from the time of Pope Inocentius I (401-417 A.D.). Cf. Virgil Vătășianu, *op. cit.*, p.80

[50] in the nave and transept: scenes from *The Old* and *The New Testament* or from the history of Church, on the transept's vault, of the apse – considered the holiest place in a basilica, symbol of Heaven – and on the apse's vault: Christ's divinity and *Parusia*. Cf. Albert Bernard Châtelet, Philippe Groslier (coord.), *op. cit.*, p.312

[51] a Greek name which means "in charge of everything, having power over everything" used in the text of the Nicene Creed from 325 A.D. *The Old Testament* in Greek, *Septuaginta*, has thus translated the Hebrew word Adonai Sabaoth, which means "The Almighty God that keeps the entire creation alive". Cf. Preot Prof. Dr. Ion Bria, *Dicționar de teologie ortodoxă*, București, Ed. Institutului biblic și de misiune al bisericii ortodoxe române, 1994, p.104, s.v. PANTOCRATOR

[52] *Les grands maîtres de la peinture*, ed. cit., p.60

[53] *ecclesia ex gentibus* (The Church from the Nations), and, on the other side, *ecclesia ex circucisione* (The Hebrew Church) (an image entirely reconstructed). Cf. Virgil Vătășianu, *op. cit.*, p.80; *Les grands maîtres de la peinture*, ed. cit., p.60

[54] Claude Frontisi (coord.), *op. cit.*, p.77

[55] divine characteristic having its origin in pagan art. *Ibidem*

[56] Melita Emmanuel, in Jane Turner, *op. cit.*, vol.IX, p.571, s.v. Early Christian and Byzantine art, III, 3

## BIBLIOGRAPHY

- Bourguet, Pierre du, *La peinture paleo-chretienne*, Paris, Pont Royal, 1965
- Bria, Ion, *Dicționar de teologie ortodoxă*, București, Ed. Institutului biblic și de misiune al bisericii ortodoxe române, 1994
- Brilliant, Richard, *Arta romană de la republică la Constantin*, București, Ed. Meridiane, 1979
- Châtelet, Albert Bernard, Groslier, Philippe (coord.), *Istoria artei*, București, Ed. Univers enciclopedic, 2006
- Croix, Horst de la, Tansey, R.G., *Art Through the Ages*, Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, Orlando, Florida, 1996
- Delvoye, Charles, *Arta bizantină*, vol.I, București, Ed. Meridiane, 1976
- Frontisi, Claude (coord.), *Istoria vizuală a artei*, București, RAO, 2003
- Gowing, Lawrence (ed.), *A History of Art*, Oxfordshire, Grange Books, 1995
- Grabar, Andre, *Les voies de la creation en iconographie chretienne*, Paris, Flammarion, 1994
- Janson, Anthony F., *History of Art*, New York, Harry Abrams, 1986
- Lazarev, Viktor, *Istoria picturii bizantine*, vol.I, București, Meridiane, 1980
- Les grands maîtres de la peinture*, Paris, Hachette, 1989
- Piper, David, *The Illustrated History of Art*, London, Crescent Books, 1991
- Turner, Jane, *The Dictionary of Art*, vol.IX, XXVI, XXVII, New York, Grove'Dictionaries, 1996
- Vătășianu, Virgil, *Istoria artei europene*, vol.I, *Epoca medie*, București, Ed. didactică și pedagogică, 1968

## 2. EDUCAȚIA INTERCULTURALĂ ÎN ȘCOALA ROMÂNEASCĂ, ÎNTRE REALITATE ȘI NECESITATE THE INTERCULTURAL EDUCATION IN THE ROMANIAN SCHOOL, BETWEEN REALITY AND NECESSITY

Conf. univ.dr. Eugenia Maria Pașca,  
Department for Teachers Education,  
“George Enescu” University of Arts Iași

### Rezumat

*Educația interculturală presupune o nouă abordare a orizontului valorilor, deschide noi piste de manifestare a diversității și diferențelor și cultivă atitudini de respect și de deschidere față de diversitate, presupune educație socială și civică, învățarea drepturilor omului, pregătirea și participarea la viața socială, formarea formatorilor din perspectiva interacțiunii culturale, educația și dezvoltarea culturală într-o societate multiculturală. De aceea școala contemporană presupune o nouă manieră de concepere și implementare a curriculum-urilor școlare și o nouă atitudine relațională între profesori, elevi, părinți. O dominantă în pregătirea viitoarelor cadre didactice trebuie să o reprezinte mai ales formarea din perspectivă interculturală.*

Educația interculturală trebuie să ofere un răspuns specific, pedagogic la încercarea de soluționare a unor consecințe socio-culturale impuse de amploarea fenomenelor migraționiste și trebuie să reprezinte o modalitate de prevenire și atenuare a conflictelor. În primul rând trebuie realizată în școală, dar acest lucru de fapt nu se întâmplă. Interesul pentru acest aspect educațional este ignorant în continuare, deși cadrele didactice se confruntă din ce în ce mai des cu diverse provocări ce țin de zona interculturalității/diversității. Realitatea confirmă că atât în învățământul preuniversitar cât și în cel universitar nu sunt prevăzute teme, discipline, cu acest conținut, doar cu caracter opțional. Provocările lumii contemporane, însă, impun dezvoltări educaționale și pe acest segment. Confirmarea ipotezei, aceea a existenței unei crize a sistemului de educație din România, a fost redată prin aplicarea unui chestionar studenților și masteranzilor înscriși la programul de studii pentru obținerea calificării didactice. Sistemul nostru de educație nu este organizat pentru a răspunde specific la nevoile de instruire ale copiilor, tinerilor, adulților pe direcțiile lor de interes și conform cu capacitățile cognitive și cu abilitățile naturale ale acestora.

Diversitatea socială este complex și include categorii cu nevoi speciale de educație cum sunt: persoanele cu abilități înalte și capabile de performanță, persoanele cu handicap senzorial, cu handicap locomotor, cu handicap intelectual, cu handicap cultural, cu handicap social, cu handicap economic, cu

izolare geografică, imigranții, emigranții, alte categorii. De aceea diferențierea ofertei educative trebuie făcută pe categorii mari de vârstă (copii, tineri, adulți), în funcție de abilitățile specifice și de nevoile speciale ale acestora. Aceste nevoi sunt: de emancipare a personalității și de creștere a abilităților, de performare într-un domeniu specific și de leadership, de cunoaștere a noilor cuceriri științifice, tehnologice, artistice, de adaptare la o nișă pe piața muncii, de adaptare și la o altă cultură sau la un alt set de valori culturale, de integrare și de egalizare a șanselor de succes pe piața muncii, de răspuns la diferite crize și de formare de cutume și abilități specifice, de socializare, comunicare, de protejare a mediului natural și de respectare a mediului socio-cultural.

Dintre cei intervievați, doar în procent de 10% declară că au beneficiat de informații în cadrul unor ore din învățământul preuniversitar, la Dirigenție, Cultură civică, Istorie sau Limbi străine, despre diversitatea culturală și socială. La programele universitare de licență nu există astfel de programe, doar la nivelul II didactic fiind într-un pachet opțional. Interesul a fost evident pentru un astfel de curs abia în momentul în care l-au parcurs, constatând că este absolut necesară o educație în acest sens, mai ales pentru cei care își propun o carieră artistică sau didactică. Informațiile, disjuncte, incomplete, deformate, le-au obținut doar prin intermediul mass-media. Se pare că televiziunile sunt în top cu cele mai rapide și mai multe informații în sensul temei propuse, dar cu multe deformări și inexactități, după care este presa scrisă, cu aceleași atitudini subiective, discriminatorii de multe ori. Deși în planurile cadru există propunerea disciplinei Educație multi sau interculturală, pe cicluri curriculare, aceasta nu este prezentă în opțiunile din școli și licee, evidențiindu-se caracterul subiectiv al decidenților, adică directorii.

Din constatările făcute a reieșit că școala românească trebuie să devină o școala interculturală, cu obiective clare și realizabile, cum ar fi: păstrarea și apărarea diversității culturale a populației și prezervarea unității școlii, construirea unui proces de integrare prin preluarea preachizițiilor culturale pe care le posedă elevii, înțelegerea și valorificarea potențialurilor culturale ale elevilor de către cadrele didactice, conceperea și implementarea curriculum-urilor școlare într-o nouă manieră și atitudine relațională între profesori, elevi, părinți. **Educația interculturală formală** trebuie să includă inițiative și programe academice și preuniversitare care să fie dezvoltate de către școală și în interiorul ei. **Educația interculturală informală** are aceleași obiective ca și educația interculturală formală, dar se diferențiază prin metodele și tehnicile de lucru disponibile. Este voluntară, nu are caracterul obligatoriu al școlii și își adaptează conținuturile în funcție de nevoile participanților. Metodologia este activă și participativă, iar relația formatorului cu participanții este mai apropiată.

Etapele procesului educației intercultural sunt: disocierea (a te imagina din afară), viziunea asupra lumii (a înțelege lumea în care trăiești), cunoașterea (a fi informat asupra altor realități), gândirea pozitivă (a vedea pozitiv diferența), valorizarea atitudinilor și comportamentelor pozitive. Ca proces fundamental,

integrarea este asimilarea unui elev în educația de masă, unde acesta se adaptează (sau nu) politicilor, practicilor și curriculei existente în școala respectivă. Incluziunea reprezintă adaptarea școlii pentru a oferi servicii educaționale speciale, pentru a veni în întâmpinarea nevoilor de învățare și de participare a tuturor elevilor la toate activitățile. Incluziunea se măsoară prin creșterea gradului de participare și reducerea gradului de excluziune, sub orice formă s-ar putea manifesta. Factori pentru crearea unui etos incluziv sunt: înțelegerea conceptului de incluziune și aprecierea diversității, înțelegerea dinamicii relaționale în educația integrativă, înțelegerea poziției sistemului de învățământ din România în raport cu celelalte sisteme educative de la nivel european.

Dimensiunea socială a educației ar trebui să fie independentă de natura publică sau privată, fiind promotoarea unui sistem cultural în ansamblul său, ca o componentă esențială a serviciilor sociale pe care orice stat democratic are datoria de a le oferi cetățenilor săi. Implicarea statului în oferirea acestui serviciu social poate îmbrăca multiple forme, și este configurată de factori ineluctabili, precum: orientări și programe politico- educaționale, nivel economic, sistem instituțional, tradiții și mentalități socio-culturale. Complexitatea factorilor care concură la configurarea climatului favorabil dezvoltării socio-culturale impune o nouă concepție asupra modului în care politicile educaționale trebuie formulate sub o nouă abordare a procesului de elaborare a politicilor, strategiilor și programelor. Politicile educaționale, ca și celelalte politici publice, au o importantă dimensiune inter-sectorială, care necesită colaborarea, consultarea și participarea unui evantai larg de autorități, instituții și grupuri de interese. Numai astfel, calitatea resursei umane formatoare și formabile se va îmbunătăți și va reuși să progreseze.

### **Abstract**

*The intercultural education assumes a new approach of the values' horizon, opens new ways of manifestation of diversities and differences and cultivates attitudes of respect and of opening toward the diversity, assumes social and civic education, the learning of human's rights, the preparing and the participation to the social life, the forming of the teachers from the perspective of cultural interaction, the cultural education and development in a multicultural society. That is why the contemporary school assumes a new way of conceiving and implementing of the school curricula and of a new relational attitude among teachers, pupils, parents. A dominant in the preparing of the future teachers must be especially the forming from intercultural perspective.*



### 3. MULTICULTURALITATE ÎN SPATIUL TRANSILVAN – INITIATIVE ALE ÎNVĂȚĂMANTULUI ARTISTIC MULTICULTURALISM IN TRANSILVANIAN SPACE - INITIATIVES OF ARTISTIC EDUCATION

Conf. univ. dr. Petruța Maria Coroiu (Măniuț),  
„Transilvania” University Brașov

#### Rezumat

*Festivalul „Musica coronensis” aduce, în toamna fiecărui an, cele mai importante valori ale artei germane în conexiune directă cu spațiul cultural brașovean, făcând cunoscut valorile ei și implementând repertorii uitate sau abia descoperite, prezentate în primă audiție.*

Brașovul a avut parte dintotdeauna de o poziție privilegiată în spațiul cultural și educativ, deoarece s-a situat la confluența căilor comerciale dintre Europa centrală și Levant, ceea ce i-a adus o dezvoltare timpurie [1]. Biserica Sf. Nicolae din Scheii Brașovului a fost centrul desfășurării eforturilor culturale brașovene, marcate prin tipăriturile diaconului Coresi („Psaltirea în versuri a lui Corbea”, „Evanghelia cu învățătură”), având sprijinul domnitorilor Țării Românești și Moldovei (prin care și Neagoe Basarab). Conviețuirea cu sașii a adus importante progrese culturale, deși românii erau lipsiți de drepturi politice înainte de 1848; efectul acestei situații a fost și faptul că – având puteri sporite de decizie – sașii au contribuit la asuprirea românilor și din punct de vedere cultural, încercând să-i îndepărteze de valorile naționale pe care aceștia le-au apărut cu prețul vieții. Și mai târziu, la mijlocul secolului al XIX-lea, când Mitropolitul Șaguna a luptat pentru un gimnaziu românesc la Brașov, locuitorii români nu au acceptat compromisul propus de sași, acela de a nu intitula școala „românească”. Actualul Colegiu „Andrei Șaguna” s-a format doar atunci când brașovenii au putut să-și impună dorința de a numi școala nou formată cu titlatura națională. „Autoritățile îi obligau pe preoții lăcașelor de cult românești să se supună slujbelor împărătești, spre deosebire de reprezentenții altor culte privilegiate” [2].

Încă din acele vremuri, la Brașov se traduceau, se tipăreau, chiar se scriau cărți. În perioada 1836-1838 au apărut la Brașov primele periodice din Ardeal (intotdeauna „Foaia duminicii”, „Foaia săptămânii” (care a devenit „Gazeta de Transilvania”, fiind însoțită de „Foaie pt. minte, inimă și literatură”) condusă de Gheorghe Barițiu și mai târziu de Iacob Mureșianu: aceasta a fost cea mai importantă publicație ardeleană din sec. XIX. Dar și acest aspect a scos în evidență imposibilitatea românilor de a se afirma într-un context în care catolicii (familia Mureșenilor) încercau să impună propriile valori în teritoriul brașovean, situat la granița mai multor spații culturale. Poate că tocmai dificultatea de a se manifesta liber în profund spirit național a condus la dragostea românilor de a-și

apăra și susține, în spațiul transilvănean, propriile valori în contextul multiculturalității.

Astăzi, elementul complex al multiculturalității este activat astfel încât să se poată produce manifestarea liberă a tuturor valorilor specifice. În anul 2010, orașul Brașov a sărbătorit 775 de ani de la atestarea documentară în catalogul Ninivenses (anul 1235), iar Biserica Neagră are în inventarul ei o carte de cântări de psalmi din sec. al XIV-lea, atestând astfel că muzica a fost din totdeauna prezentă în acest oraș. Biserica Evanghelică Brașov continuă tradiții ale sașilor în Brașovul de astăzi: un impact deosebit îl are stagiunea concertelor de orgă lansată în 1953 în Biserica Neagră, care a înregistrat cea de-a 57-a ediție în această vară. Orga Buchholz, care tocmai a împlinit vârsta de 170 de ani, este un simbol al valorificării unor tradiții specifice spațiului etnic și religios pentru brașovenii zilelor noastre, însemnând totodată o atracție pentru turiștii de pretutindeni.

Festivalul *Musica Coronensis* are în vedere muzica cetății Corona de altădată, redată astăzi brașovenilor. Începând din anul 2003, scopul său a fost să redescopere valorile muzicale care aparțin Brașovului: compozitori, interpreți, constructori de instrumente, instituții muzicale. Festivalul își propune continuarea tradiției anilor precedenți: prezentarea unor lucrări în primă audiție, dar și prezentarea unor instrumente istorice în noul Muzeu al civilizației urbane, repunerea în funcțiune a clopotului din turnul Casei Sfatului, proiecții video în Biserica Neagră. Însemnătatea festivalului „Musica Coronensis” constă în faptul că acesta propune valoroasa moștenire a brașovenilor și a muzicii din Transilvania, din acest punct de vedere festivalul fiind unic în țară.

În ediția a VIII-a din anul 2010, programul a propus concerte și manifestări interculturale, dialogul muzicienilor din generații diferite, istoria muzicii din Biserica Neagră, precum și prezentarea unor lucrări vocal-simfonice în ambianța impresionantă a Bisericii Negre din Brașov. Concertelor vocal-simfonice li s-au alăturat recitaluri camerale desfășurate la Biserica Bartolomeu, la Cercul Militar Brașov, în Muzeul civilizației urbane sau la Sala Comunității evanghelice. În Piața Sfatului a fost martorii evenimentului „Clopotului uitat”, dedicat celui mai vechi clopot din Brașov (datat 1690) ce se găsește în turnul Casei Sfatului (vechea primărie a orașului). Lucrările de reparare și reactivare a clopotului ce se găsește în turnul Casei Sfatului au fost finalizate și sonoritatea clopotului a fost inaugurată printr-un ceremonial incluzând muzică și dansuri medievale chiar în centrul Brașovului.

Clopotul vechi din turn, ce data din anul 1520, a fost distrus în marele incendiu al orașului din 1689. Noul clopot a fost turnat din 400 kg de bronz și 400 kg de cupru în anul 1690 de către maestrul Heinrich Lampe (Hildesheim/Braunschweig- Germania). Are forma de cupă cu un diametru de 1,2 m. Lateral sunt 2 ciocane, care sunt acționate de către ceas și care bat sferturile de oră, respectiv ora plină. Stema orașului Brașov străjuiește clopotul uitat din Piața Sfatului.



Fiecare ediție a Festival s-a finalizat în Biserica Neagră prin concerte speciale pentru orgă, iar în ediția a VII-a s-a realizat chiar un recital în timpul căruia s-au putut urmări proiecții cu imagini în timp real de la consola orgii Buchholz a Bisericii Negre. Cu această ocazie, organiștii Eckart și Steffen Schlandt au propus publicului o scurtă istorie a muzicii de orgă din Biserica Neagră, de la Barocul timpuriu și până în secolul XX, prin interpretarea partiturilor celor mai importanți muzicieni care au activat în importanta instituție brașoveană (Daniel Croner, Girolamo Diruta, Gregorius Ostermayer, Martin Schneider, Rudolf Lassel, Carl Cloos și Paul Richter).

### **Abstract**

*The „Musica coronensis” Festival brings, in each year's autumn, the most important values of the German's art in direct connection with the cultural space of Brasov, making known its values and implementing the forgotten repertoires or the just discovered ones, presented in first audition.*

### **BIBLIOGRAPHY**

- [1] Stegaru, P., (2005), *Muzică și muzicieni*, Brașov.
- [2] Streza, L., Oltean, V., (2008), *Mitropolitul Andrei Șaguna în documentele din Scheii Brașovului*, Ed. Andreiana, Sibiu

#### 4. PERSPECTIVE ALE NOILOR EDUCAȚII ÎN SOCIETATEA CUNOAȘTERII PROSPECTS OF NEW EDUCATION IN THE KNOWLEDGE SOCIETY

Associate Professor PhD Simona Marin,  
Postdoctoral Grant Recipient,  
Romanian Academy, Iasi Branch

##### Abstract

*Configuration standards and new socio-political context of European origin in our country joining calls for a large human effort involving all areas of social life overall Romanian. Science education must be aligned to these new requirements by contributing to the overall effort to fully capitalize on the school's educational resources to better knowledge and understanding of intercultural issues and globalization, by bringing information closer to the interests and requirements of students, teachers and parents. Problems of modern life imposed expanding educational dimensions in a series of "new education" - human rights education, democracy education, environmental education, education for European integration, intercultural education, etc. - that generates multiple requirements for the current educational system. European integration and intercultural education is an alternative of positive educational influence on the community, which, assuming the curricular level would provide a strategic distribution, the education system covering both urban and rural areas representative and schools are still an important center communities, structures and capabilities enhanced with the release area.*

The development and diversification of the curricular and extracurricular activities contribute to changing the teachers' mentality both at the active and decision-making level, through a greater responsiveness to innovation and world's contemporary issues. In this respect, it is welcomed a participatory management to encourage initiatives and use to advantage the new acquisitions acquired for the identification of institutional and individual development opportunities in the context of *knowledge*-based society.

The European integration and intercultural education of positive educational influence on the target groups - preschoolers, students, teachers, parents, local community - having power to improve the negative influences of informal environments responsible for behaviors and attitudes that can lead to unfavorable for the overall effort of the knowledge society. At the same time, the educational system earns from the line of human resource development due to the involvement of teachers in specific activities, where they acquire new information and psycho-pedagogical and methodological skills for achieving

education for European integration, thus contributing to their professional development and preparation for an active life in a European democratic society.

All these institutional and individual acquisitions are a prerequisite for achieving the aims of European integration and intercultural education, the students benefiting from other kinds of educational activities - active-participative, motivating, and attractive - with a strong socio-emotional impact on the categories of elderly subjects. Educational action in the field of European integration and intercultural problems started early (pre-primary education) and systematically pursued at the gymnasium, secondary and university level is a basis for obtaining pertinent information about the European Union, the formation of skills, abilities and development of appropriate attitudes requested by the European model of human personality type.

The theoretical foundation of these new educational dimensions imposes the definition by reference to the problems of modern life, which launched the "new education". In this regard, using a general approach, it can be said the fact that the new society takes advantage from European integration and intercultural education indicating a systematic series of educational activities, aiming at acquiring consistent knowledge of the European Union (EU history and its relations with Romania, aspects of intercultural knowledge, costs and benefits, formation of skills, abilities) promoting accessibility of information on European Union, and developing positive attitudes that help to raise awareness on the increasing transparency of European Union actions in Romania.

The objectives that are aimed at in the education system fit, for a starter, in the general sphere of knowledge and dissemination of information on European Union in the university educational environment, as well as the development of educational resources that are to act on long term, to raise awareness and promotion of European cultural values. The objectives can be implemented at the *pre*-school level in at least three specific lines of action:

- The formation of trainers and teachers in the field of European integration and intercultural education, that can facilitate by specific means the knowledge and popularization of the European Union issues;
- The accessibility and transmission of information on European Union according to the specific age group (students, teachers, parents) within curricular and extracurricular activities;
- The establishment of communication structures and mechanisms in an educational environment specific to issues of European integration and intercultural education.

The novelty of European and global context and the assumption of common objectives specific for knowledge-based society generate a high degree of difficulty because it requires exploring the theoretical and practical side concerning:

- The conceptual and methodological approach of the new education - European integration and intercultural education;

- The expansion of educational curricular offerings by including optional subjects *within the "The European integration and intercultural education"*
- The empowering a body of trainers to ensure local / regional / national psycho-pedagogical and methodological training of teachers in education for European integration and intercultural education;
- The development of psycho-pedagogical and methodological materials to facilitate the achievement of curricular and extracurricular activities specific in this field.

The axiological value of the activities in the educational field on the promotion line of European values, rights and citizens' responsibilities is supported by the formative-educational valences of the educational system:

- Informing and raising awareness by the improvement educational resources specific to schools - teachers trained in terms of psycho-pedagogical and methodical perspective able to o facilitate information accessibility on the European Union and intercultural education.
- Differentiated training and raising awareness of school population through active-participatory teaching strategies, motivating, adjusted to the specific age groups (preschoolers, students, teachers, parents) and socio-cultural environment;
- Diversity of the target audience - teachers, parents, pupils, students - provides a simultaneous action, uniform in terms of age and educational staff in formal and informal environments, in the kindergarten, primary, secondary school and university and in the familial environment.
- Expansion of educational dimensions within the family by preparing parents in the educational field of European integration and intercultural education in the context of specific actions;
- Simultaneous action in two directions: training a body of teachers who will carry out similar training activities with other teachers and teacher training in support of extracurricular activities with students, students and parents in educational field on European integration and intercultural education;
- Introduction into the university curricula of initial training the issues of European integration and intercultural education; the effective support of curricular and extracurricular activities for students within the pedagogical training deployed in the units of application.
- Ensuring a consensus among secondary and university education for training future teachers in the field of European integration and intercultural education, by teamwork of representatives from both educational levels - Methodist university professors, teaching practice coordinators and mentors - university teachers effectively guiding the students in various specializations within the school;

The knowledge-based society generates new requirements and different ways of developing the "new educations" their relevance being different according to the impact on the target population:

- The teaching staff – represents a professional group within the secondary and university educational system, enclosing various specializations (letters, theology, history, philosophy, sciences etc) which perform curricular and extracurricular educational activities within a large educational population, starting with pre-school – primary - secondary- university and continuing with adult education by the teaching staff interaction with parents. Due to the specificities of their activities, the teaching staff is focusing upon three well-defined public categories, thus creating a systematic and consistent approach in the field of European integration and intercultural education:

- upon the pupils, students, by means of curricular and extracurricular educational activities;

- upon their families, through counseling activities;

- upon other teachers from the teaching institutions and other educational ones, by means of development activities (courses, seminars, educational meetings, methodical boards etc.)

- pupils and students – are considered a direct target public, and the systematic action on the youth in formation, is generally justified by:

- The necessity of a systematic action on the European integration and intercultural education issues, taking in account the fact that they will become an important representative category of active population in the European Union

- The target group of pupils and students will indirectly act upon the same category of public – indirect beneficiary, thus expanding the impact area.

- The extent of receptiveness of the youth on stimulating, attractive educational activities which can be performed within the educational field for European integration and intercultural education.

- In each educational institution there can be systematic activities upon groups of parents, representative as age and socio-cultural environment, thus meeting the requirements of educational approaches that focus on their intervention on the professional communities they belong to. The preparation of the parents in the educational field of European integration and intercultural education will result in positive influence, thus expanding the role of the family in sustaining the global effort for European integration.

The educational activities are intended to sustain the global efforts, thus symbolizing efficient methods of obtaining the anticipated results, through their high degree of professionalism, attractiveness, accessibility, with a strong impact upon the youth in formation. The objectives of the instructive-educational activities aim at stimulating the knowledge processes covering the two educational dimensions – informative and formative-educational. As a result, the programs within the educational field for European integration and intercultural education have to provide a variety of systematically organized activities.

## **BIBLIOGRAPHY**

1. Cucos, C., "Education. Cultural and intercultural dimensions", Polirom Publishing House, Iasi, 2000;
2. Delors, Jacques (coord), "The treasure within" – The report to UNESCO of the International Commission for Education in the XXI century, Iasi, 2000
3. Paunescu, M, "Practical guide – Comenius", Bucharest, 2000
4. Vaideanu, G, "Education at the crossroads of the millenniums", Bucharest, 1988
5. \*\*\* The Strategy of Information of the European Delegation Commission for 2002-2005, [www.infoeuropa.ro/fonduleuropa](http://www.infoeuropa.ro/fonduleuropa)
6. <http://europa.eu.int/comm/education/socrates.html>



## Rezumat

Volumul este o continuare a volumului precedent (VI ) și reprezintă o parte din comunicările științifice prezentate la cele trei manifestări internaționale inițiate și organizate de către Departamentul pentru Pregătirea Personalului Didactic din Universitatea de Arte “George Enescu” Iași prin Centrul de Studii și Cercetări Interculturale în anul 2010, cu ocazia împlinirii a 150 de ani de învățământ artistic modern la Iași. Astfel, în perioada 12-14 aprilie 2010 s-a desfășurat Workshop-ul și Sesiunea de Comunicări Științifice cu participare internațională **Instrumente Artistice în Educație / Artistic tools in education** . În cadrul acestui eveniment au fost prezentate studii ce au vizat următoarele domenii : Instrumente și mediere artistică în problematica educației interculturale, Creativitate și dezvoltare în cariera didactică prin activități artistice, Abordări interdisciplinare în educația artistică, Implicații psihosociale ale educației prin artă.

Apoi, în perioada 23 -24 octombrie 2010 s-a desfășurat Simpozionul național cu participare internațională **Învățământ artistic românesc-Învățământ artistic european 1860-2010/ Romanian artistic education-European artistic education 1860-2010**. Comunicările științifice în cadrul secțiunilor au fost pe următoarele domenii: Muzică/Music, Teatru/Theatre, Arte plastice/Fine Arts, Educație/Departamentul pentru Pregătirea Personalului Didactic/ Education/Department for Teachers Education.

Organizarea în 28 noiembrie 2010 a Conferinței internaționale cu tema **Cooperare și dialog cultural, educațional și artistic în spații multietnice: tradiții și perspective / Cultural, educational and artistic cooperation and dialog in multiethnic spaces: Traditions and Perspectives** s-a dorit a fi o oportunitate de abordare interdisciplinară și interculturală deschisă analizelor pedagogice, psihologice, sociologice, de politică educațională în domeniul educației interculturale prin aceleași domenii artistico-educaționale, având în vedere: Dezvoltarea dimensiunii interculturale în domeniile culturii și educației, Educația în spiritul drepturilor omului, reforma sistemului educativ, protejarea și valorificarea patrimoniului cultural, Educația interculturală a tinerilor, Exemple practice de aplicare a perspectivei interculturale în domeniile vizate precum și a colaborării dintre autorități și societatea civilă.

Obiectivul declarat a fost acela de a stimula producerea cunoașterii științifice în domeniul educației artistice și a dezvoltării comunității de practică și cercetare educațională în domeniul artistic. Interesul manifestat de către specialiștii din țară și Europa (Republica Moldova, Italia, Grecia, Republica Macedonia), față de aceste inițiative este concludent prin comunicările prezentate, în acest volum fiind cuprinse studii din România și Republica Macedonia, sperăm utile celor implicați în activitatea de educație și cercetare din domeniul artistic.

## Abstract

The volume is a sequel of the previous volume (VI) and contains a part of the scientific works/studies presented at the three international events that were initiated and organized by the Department for Teachers' Education within "George Enescu" University of Art from Iași through the Center of Intercultural Studies and Researches during the year 2010, with the occasion of celebrating 150 years of modern artistic education in Iași. In this way, during 12<sup>th</sup> -14<sup>th</sup> April 2010 took place the Workshop and the Scientific Communication Session with international participation **Artistic tools in education**. Within this frame were featured studies that aimed the following areas: Instruments and artistic mediation in the problematic of intercultural education, Creativity and development in didactical carrier through artistic activities, Interdisciplinary approach in artistic education, psychosocial implication of the education through art. Then, between 23<sup>rd</sup> -24<sup>th</sup> of October 2010 took place the National symposium with international participation **Romanian artistic education-European artistic education 1860-2010**. Within this context, the propositions of the present symposium enrolled on the line of knowledge development of the way how the arts can participate at the elaboration of the educational strategies within different environments, valorizing the traditions and the perspectives. The scientific presentations/lectures within the sections were in the following domains: Music, Theatre, Fine Arts, Education /Department for Teachers Education. The organizing on 28<sup>th</sup> of November 2010 of the International Conference with the theme **Cultural, educational and artistic cooperation and dialog in multiethnic spaces: Traditions and Perspectives** aimed to be an opportunity for an interdisciplinary and intercultural approach open to the pedagogic, psychological, sociologic and educational politics analysis within the domain of intercultural education through the same artistic-educational domains, taking into account: the Development of intercultural dimension within the culture and education domains: Education in the spirit of human rights, the reform of educational system, the protecting and valorization of the cultural patrimony, the intercultural education of youth, practical examples of applying the intercultural perspective within the aimed domains as well as the cooperation between authorities and the civil society.

The declared goal is to stimulate the production of scientific knowledge in the field of artistic education and to develop the community of educational practice and research in artistic domain. The interest manifested by the specialists/ professionals from our country and from Europe (Republic of Moldavia, Italy, Greece, Republic of Macedonia) toward these initiatives is conclusive through the communications that were presented, in this volume, being included studies from Romania and Republic of Macedonia, we hope to be useful to those involved in the research and education activity from the artistic domain.



ISBN 978-606-547-041-5

**EDITURA ARTES**  
**ISBN 978-973-8263-19-2**  
**978-606-547-041-5**



9 786065 470415 >