

## Arta teatrală

### METAMORFOZELE CORULUI ANTIC ÎN IMAGINARUL ARTISTIC DRUȚIAN

### METAMORPHOSES OF THE ANCIENT CHOIR IN DRUTA`S ARTISTIC IMAGINATION

**ANA GHILAȘ,**

conferențiar universitar, cercetător științific coordonator, doctor în filologie,  
Institutul Patrimoniului Cultural

CZU 792.032:78.087.68

792(478):78.087.68

*În evoluția artei teatrale un rol important îi revine corului antic ca element de structură a discursului dramatic. Personaj specific încă în preteatru — în ritualurile dionisiace — corul capătă diverse funcții artistice în tragedia și comedia antică: apreciază personajul/protagonistul, comentează cele întâmplate pe scenă, exprimă vocea poporului, se manifestă ca personaj aparte în acțiunea dramatică, iar la nivel de structurare a textului dramaturgic contribuie la relaționarea/„îmbinarea” epicului cu liricul și cu dramaticul, în special în tragedie.*

*În articol este abordată problema metamorfozei corului ca indice al teatralității, relevând formele lui, semnificațiile și funcțiile artistice în creația druțiană. Pentru a evidenția specificul individualității creatoare a regizorului A. Cozub, realizăm o paralelă a acestui tip de personaj în spectacolele montate pe baza textelor dramaturgice ale lui I. Druță și D. Matcovschi.*

**Cuvinte-cheie:** corul antic, teatralitate, text dramaturgic, text narativ, discurs teatral

*In the evolution of theatrical art, an important role belongs to the ancient choir as an element of the structure of the dramatic discourse. Being a specific character in the pre-theatre, — in the Dionysian rituals — the choir acquires various artistic functions in the ancient tragedy and comedy. It appreciates the character / protagonist, comments on what is happening on the stage, expresses the voice of the people, manifests itself as a special character in the dramatic action, and at the level of the structuring of the dramaturgic text contributes to the association / “blending” of the epic with the lyric and dramatic, especially in tragedy.*

*The article deals with the issue of the metamorphosis of the chorus as an index of theatricality, revealing its forms, meanings and artistic functions in Druta`s works. In order to highlight the specificity of the creative individuality of the film director A. Cozub, we realize a parallel of this type of character in the performances based on the dramaturgical texts of Ion Druță and Dumitru Matcovschi.*

**Keywords:** ancient choir, theatricality, dramaturgic text, narrative text, theatrical discourse

#### Introducere

Fenomen teatral cu diverse funcții la etapa contemporană, corul este cunoscut ca personaj specific încă în preteatru — în ritualurile dionisiace, iar în tragedia și comedia antică el capătă diverse funcții artistice: apreciază personajul/protagonistul, comentează cele întâmplate în acțiunea dramatică, uneori realizează aceleași acțiuni scenice ca și actorul, accentuând astfel importanța lor în dezvoltarea subiectului; exprimă vocea poporului, se manifestă ca personaj aparte în acțiune, iar la nivel de structurare a textului dramaturgic contribuie la relaționarea/„îmbinarea” epicului cu liricul și cu dramaticul, în special în tragedie [1; 2].

Metamorfozele corului antic și ale funcțiilor lui într-o acțiune artistică din discursul dramaturgic sau din cel narativ se poate observa pe parcursul evoluției artelor, acest element al teatralității devenind

topoi/topos, alteori motiv artistic, laitmotiv ș.a. Investigarea acestui tip de personaj în dramaturgia europeană și în montările scenice constituie un aspect important al cercetărilor realizate, de exemplu, în Germania în anii 90 ai secolului al XX-lea, ale căror rezultate au fost prezentate la conferința științifică din Postdam, în octombrie 1997 și, respectiv, în volumul conferinței *Corul în drama antică și modernă (Der Chor im antiken und modernen Drama)*, coordonată de Peter Riemer [3, p.75].

În articol vom avea ca obiect de studiu prezența corului ca indice al teatralității în creația lui Ion Druță, relevând semnificațiile și funcțiile lui în discursul artistic, cu o inserție a manifestării acestui tip de personaj în drama *Casa mare*, în viziunea regizorală a lui Alexandru Cozub. În acest sens, propunem o paralelă cu semnificațiile și funcționalitatea corului în spectacolul *Pomul vieții*, după drama omonimă a lui Dumitru Matcovschi, ambele discursuri teatrale fiind montate de același regizor la Teatrul Național *Mihai Eminescu* din Chișinău.

### Valențe ale corului în viziunea artistică druțiană

În prima dramă druțiană, *Casa mare* (1959), o varietate a tipologiei corului antic o constituie personajele numite în *dramatis personae* Vecina binevoitoare, Vecina obiectivă, Vecina răuvoitoare, care acționează ca și corul — împreună, ca personaj colectiv, dar, în același timp, fiecare membru al corului (vecină) își exprimă punctul de vedere diferit asupra faptelor, evenimentelor sau preia opinia celeilalte. Se manifestă în acest mod o trecere de la modelul antic al corului, care, în accepția lui Aristotel, trebuia să aibă funcția unui personaj unic și să amplifice impresia spectatorului (prin participarea (corului) la acțiune, să fie parte a fabulei, să aibă legătură cu fabula lucrării). Mai târziu, cercetătorii au evidențiat și alte funcții ale corului, pe care le atestăm și în creația druțiană: contrastul între protagonist, acțiunea lui și opiniile corului, funcția de creare a fundalului acțiunii, de exprimare a opiniei sociale, colective, funcția meditativă. În textul dramaturgic și în discursul teatral al lui I. Druță sau D. Matcovschi se manifestă diverse aspecte ale corului, fapt asupra căruia vom stărui în finalul articolului.

Dacă monologurile corului erau considerate în antichitate și „vocea autorului”, atitudinea lui față de evenimentele prezentate, făcând din acesta (cor) un „spectator ideal”, după A.W. Schlegel, deoarece era menit să arate cum ar trebui să reacționeze publicul real, textele druțiene, în special prima dramă, exprimă diversitatea de opinii față de cele întâmplare, modernizând astfel indicii teatralității corului antic. Totodată, opunerea structurală actorului de către cor, pe de o parte, și publicului, pe de altă parte, evidențiază rolul de intermediere între protagonist și spectatorilor. Și dacă coriștii nu se individualizau ca personaje scenice (în tragedia antică se indica starea socială a lor: „femei din Corint”, „roabe”, „bătrâni din Arghos” ș.a.), vecinele din drama *Casa mare* sunt individualizate prin vestimentație, prin expunerea propriei opinii și, uneori, preluarea opiniilor celorlalte două, realizând astfel o răsturnare de valori, rămânând un personaj colectiv și, în același timp, individualizat prin exprimarea tipului psihologic și a caracterului fiecăreia. Aceste aspecte sunt reliefate convingător, în opinia noastră, în discursul teatral regizat de Alexandru Cozub la Teatrul Național *Mihai Eminescu* din Chișinău.

Având deci funcția de exprimare a diversității opiniilor față de evenimente și fapte, corul îndeplinește și funcție narativă, el mișcă acțiunea dramatică, relevând aspecte morale și sociale. Un exemplu îl poate constitui scena citirii psalmilor, în care intertextualitatea de sorginte biblică din textul dramaturgic accentuează mai multe aspecte ale acțiunii — intrinseci și extrinseci: are funcție elegiacă, sugerează incertitudinea, zbuciumul sufletesc al Vasiluței și al lui Păvălache, pregătește trecerea la atmosfera acțiunii ulterioare.

În aceste momente în care tatăl protagonistei citește psalmul 68 („despre omul ajuns la zile grele”, un psalm de jale) este relevată, în primul rând, relația dintre sacru și profan, iar imaginea realizată în spectacolul montat A. Cozub devine convingătoare în acest sens. Or, vecinele vorbesc de cumpărături, rochii, bani, iar psalmul — de cele sfinte, cu didacticismul lui, exprimat într-o formă populară: „Omul când are necazuri, apoi se supără... Dar stau eu și mă gândesc: de ce te superi, omule? Dacă n-ai ave necazuri, apoi de unde ai face rost de bucurii?!”. Și reacția, mai corect, lipsa de reacție, lipsa dialogului

(sau chiar a monologului fiecăruia) ce se impune: cele trei vecine încearcă să se convingă una pe alta că rochia uneia dintre ele nu este din „mătasă curată”, uitând scopul venirii lor în casa Vasiluței. Lectura psalmului, expusă de autor în mod original, contribuie la amplificarea stării morale a Vasiluței, a lui Păvălache, a tatălui și a atmosferei din casă. Concomitent însă, de fiecare dată (de 3 ori), vecinele încep altă vorbă, până nu se oprește din citit moș Ion, prin tăcere/așteptare atenționându-le, dar, mai bine zis, atenționând receptorul/spectatorul. Sunt pauze, tăceri semnificative, dar și imagini contrastante semnificative, ce vorbesc despre lumea și grijile ei cotidiene, lumea și surzenia sufletească, lumea și spectacolul vieții, iar peste toate e totuși sufletul omului. Personajul moș Ion rămâne a fi, în acest context, un tip de corifeu și didascal totodată, dar pe care nu-l mai ascultă corul, nu învață împreună cuvintele din Marele Text și nu înțelege semnificațiile lor morale.

Se constată astfel o îmbinare a funcției de comunicare și cea de apreciere a personajului de către corul antic și relevarea specificului național prin tipologia unui personaj des întâlnit în imaginarul artistic druțian — gura lumii, satul. Este o trecere de la corul antic la acest tip de personaj, într-un fel o metamorfoză a corului antic, despre care regizorul Ion Ungureanu menționa: „ Spațiul rural, unde are loc acțiunea, atmosfera și fondul pe care ni-l propune autorul e tot un fel de teatru antic: există Corul din trei vecine (ele nici nu au nume, evidențiate fiind doar caracteristicile lor — una e Obiectivă, alta e Tendentioasă și a treia e Binevoitoare); e și un Corifeu — moș Ion, care citește texte din Psaltire” [4, p. 85]. Amintim, în acest context, etimologia și semnificațiile cuvântului grecesc *corifeu* : „care ocupă vârful, primul loc, conducător” și, înainte de a fi conducătorul corului, corifeul era cântăreț solist. În așa fel, funcția corifeului e să îndrumeze corul, să-l învețe întru susținerea acțiunii dramatice și în amplificarea mesajului. Asemenea semnificații le are personajul moș Ion în drama *Casa mare*, dar care mai comportă și rol de *didascal* — cel care conduce în mod profesionist corul, iar mai târziu, în primii ani ai creștinismului, didascalii erau „învățători ai credinței”, ai vieții morale a celor ce doreau să îmbrățișeze această religie [5, p. 39].

Textul druțian se caracterizează, așadar, printr-o îmbinare a elementului antic cu cel biblic și cu cel popular, național. Se poate observa că teatrul antic vine în contemporaneitate ca formă și tehnică, ca model al unui tip de comunicare, susținut aici, la contemporanul nostru, de modelul creștin exprimat prin structura și esența morală a psalmilor și care, împreună, contribuie la crearea unei mizanscene cu valențe multiple în transpunerea scenică, realizată de regizorul Alexandru Cozub la Teatrul Național *Mihai Eminescu*.

În alte texte dramaturgice și cele narative ale autorului, elemente și funcții ale corului se păstrează în modul de structurare a acțiunii: opunerea sau dialogul dintre un personaj/protagonist și satul, familia, lumea, societatea/corul. În drama *Horia*, de exemplu, acțiunea e structurată pe baza unui dialog (moral, spiritual) contrastant dintre Horia și Balta, la care nu mai participă corul în ipostaza satului sau „gura lumii” (cum e în romanul *Povara bunătății noastre*, unde expunerea atitudinii față de personajele Onache și Haralampie relevă diverse funcții artistice ale satului Ciutura; sau după cum se manifestă varianta corului popular ca metamorfoză a celui antic în structura nuvelei *Toiagul păstoriei*; ori implicarea corului în fabula textului narativ, la nivel de ekhrasis, în nuvela *Glasurele*. Sunt aspecte care, din lipsă de spațiu, vor fi dezvoltate în alt articol).

În drama *Horia*, dimpotrivă, satul nu mai are funcțiile corului antic, ci devine „o masă de oameni”, „tăcută”, care nu face aprecieri, nu-și expune opiniile, nu mai este intermediar între protagonist — profesorul de istorie Horia și un alt personaj — directorul școlii Balta. În acest discurs dramaturgic, corul propriu-zis e format din copii, interpretând cântecul *A ruginit frunza din vii*, un leitmotiv ce introduce elementul liric în acțiunea dramatică, are funcție de fundal și exprimă o realitate concretă (anii 70-80 ai secolului al XX-lea) — pierderea spiritualității, a credinței în bine și adevăr. În această dramă, firul liric și naiv, sincer al cântării interpretate de copii susține nu doar colectivul profesoral, ci și întreg satul — corul cel mare. Or, aici prezența corului antic, cu funcții de judecător, de moralizator, de personaj activ, nu mai este; se pierde dialogul dintre cor și spectator, căci aici corul de copii are rolul

de a surprinde iluzii pierdute, trăiri și re-trăiri, amintiri și nostalgii ale maturilor, ale colectivității/ale unui cor mare. Respectiv „corul cel mic”, al celor care abia învață ce este viața, introduce în acțiune, abia vizibil, nu atât o atmosferă de liniște și pace sau de dialog, ci mai mult o atenționare spiritual-existențială a celui de-al treilea participant la actul teatral — spectatorul/receptorul.

### Alte forme ale corului în discursul teatral contemporan

În partea finală a articolului, propunem o paralelă a manifestării corului ca personaj în alt spectacol montat de A. Cozub la Teatrul Național *Mihai Eminescu* — *Pomul vieții*, după drama omonimă a lui Dumitru Matcovschi, relevând și completând astfel viziunea artistică regizorală a sa exprimată în *Casa mare*. Primul moment ce se impune în demersul critic preconizat este relația dramaturg — regizor la nivelul textocentrismului și scenocentrismului. Or, în cazul individualității creatoare Ion Druță, este cunoscut faptul că autorul insistă asupra fiecărui cuvânt, pauză (logică, psihologică) etc. din textul scris, el obișnuia să citească discursul dramaturgic al său în fața echipei de actori, asista la repetiții intervenind uneori, atenționând asupra esenței cuvântului, imaginii din text. Dumitru Matcovschi a colaborat mult la realizarea textului dramaturgic și a celui teatral, în primul rând, cu regizorul Veniamin Apostol și cu actorul Victor Ciutac. „Lui D. Matcovschi nu i-am dictat ideile mele, ci doar i-am sugerat ceea ce nu-i ajungea în text, pentru că el n-avea încă experiență de dramaturg” [6, p. 93], spunea într-un interviu V. Apostol, iar actrița Viorica Chircă își amintea de colaborarea autorului cu regizorul și cu actorii, încât „multe scene, dialoguri au fost refăcute sau chiar scrise în teatru, în rezultatul repetițiilor” [7, p. 65-66]. Cele menționate explică, într-un fel, libertatea/realizarea viziunii regizorale a lui A. Cozub asupra textului dramaturgic (în cazul dat — corul ca personaj).

Respectarea textului dramaturgic în transpunerea scenică a dramei *Casa mare* (premiera a avut loc la 28 — 29 aprilie 2016, iar la 13 mai — în prezența autorului) și mai multă libertate a regizorului în *Pomul vieții* de D. Matcovschi (premiera — la 24 -25 noiembrie 2010, în prezența autorului; spectacolul fiind jucat până în prezent) a scos în evidență o predispunere, o preferință a regizorului A. Cozub pentru asemenea mod de expresie a teatralității cum este corul. Mizanscenele create în spectacolul *Casa mare*, în care cele trei vecine au diferite funcții: cognitivă, narativă, de exprimare a diverselor puncte de vedere asupra situației protagonistei, de creare a atmosferei ș.a. — scot în evidență și probleme general-umane, pe care le abordează dramaturgul: relația dintre materie și spirit, dintre sacru și profan, dintre sentiment și datorie.

În ce privește discursul teatral *Pomul vieții*, regizorul recunoaște, într-un interviu, că acest personaj nu este prezent în textul principal, ci doar în anumite replici ale personajelor: „Ne ducem la cor, la repeții” [7, p. 76]. El aduce corul ca personaj în acțiunea scenică, imprimându-i diverse semnificații: este, într-un fel, corul antic cu funcție de narator, exprimare a opiniei mulțimii privind acțiunea dramatică. Alt rol e cel de personaj colectiv- gura lumii, satul ca judecător, care se opune protagonistului ( aici, în spectacol, corul se opune cu vehemență, o blamează, își bate joc de Elena), mai are și funcție structural-compozițională — de divagație (respiro), susținută de o altă funcție pur tehnică — de schimbare a scenei, tabloului.

Acțiunea dramatică începe cu ieșirea în avanscenă a lui Duca, șoferul președintelui și dirijorul corului din sat, care anunță oficial, cu mari emoții: “Cântă corul *Plugarii* din satul Duda..., satul Duda”, așteptând insistent reacția publicului, moment de inițiere a unui dialog cu acesta, într-un fel, prologul discursului teatral, realizat prin forma teatralității *ad spectatorem*. În fața audienței apare ulterior o imagine multicoloră — corul format din oameni de diferite vârste, obosiți după o zi de muncă, care prezintă cartea de vizită a spectacolului și creează atmosfera premonitiv-paradoxală, construită, se pare la început, pe toposul lumii ca spectacol, în realitate însă, cum ne convingem pe parcurs — pe toposul lumii răsturnate, al lumii pe dos [8].

Bucuria cântăreților, patosul lor mimat pentru a convinge auditoriul de „Dragu-mi-i și mult mi-i drag/Să trăiesc pe-acest meleag” (maestru de cor — Ștefan Lutenco), „masa înflorată” cântândă se află

într-un spațiu închis, negru, spațiu ce continuă într-o boltă întunecată, de parcă ar vrea să înghită tot. Bucuria interpreților-coriști, culorile variate, aprinse sau cenușii ale vestimentației lor (costume — Ludmila Furdui), lumina ce cade asupra cântăreților creează parcă un întuneric și mai mare în restul scenei, accentuând un contrast între bucuria și lumina din prim-plan cu spațiul infinit și întunecat de dincolo.

O asemenea scenă deschide acțiunea dramatică, realizând, în mod evident, rolul unui incipit, prefigurând esența acțiunii: contrastul dintre realitate, esență și aparență, mimare a realității (morale, spirituale, psihologice), iar mai târziu, pe măsură ce dezvoltarea acțiunii înaintează, se reliefează clar un conflict major — dintre eu și supraeu, dintre lumea interioară, durerile înăbușite, refulate ale individului și legile scrise și nescrise ale colectivității, ale societății, dintre culpă și moralitate.

Cântecul interpretat de cor are funcția structurală de leitmotiv, cu o nuanță peiorativă, comică: la o ridicare a mâinii lui Duca, coriștii încep a se veseli cu *Dragu-mi-i și mult mi-i drag*, oriunde nu s-ar afla sau în orice situație din acțiunea scenică. Faptul mai denotă și modul de a fi al omului într-o societate în care trebuie să ascuți și să urmezi bagheta dirijorului, care aici capătă conotații de conducător, putere, fie el chiar șofer, dar oricum, al președintelui. Este/era o necesitate, dar și o obișnuință a omului de a se supune cerințelor supraeului, fără a cugeta, fără a se întreba de ce: Asta se cere acum, asta trebuie făcut și facem, urmând indicațiile celui care e pus mai mare peste noi. Este o psihologie a umilinței în această lume întoarsă pe dos, în care ți se spune “Cântă *Dragu-mi-i...*, sau *La Nistru, la mărgioară..* și cânti. Chiar dacă situația este de altă natură, chiar dacă momentul nu e cel potrivit, omul devine desensibilizat, eul său se pierde, el nu are timp să stea de vorbă cu sine, să-și facă un examen de conștiință, să se destăinuie altuia.

Astfel, în ultimă instanță, în anumite momente ale acțiunii dramatice, corul capătă funcția de supraeu în sens psihanalitic — individul strivit de norme, valori sociale, morale nu poate să-și manifeste sinele și eul, devine închis în sine, totul este refulat și încordarea psihică persistă în acțiunile personajelor Elena, Nichita, Grirore. Sună dureros, dar și parodic, în acest context, cântecelele *Sfântă ni-i casa ori Sărut, femeie, mâna ta*, interpretate de cor. Mizanscena în care e bătută Elena și apoi legată de butoi, susținută de cântecele numite mai sus, este una principală, cu implicații largi ale unui tip de cor din tragedia antică. Imaginea generală a scenei (prin dinamism, diversitate a sunetelor, lumini și umbre) transmite ideea de rău ce persistă în lume.

## Concluzii

Funcționalitatea corului în discursul artistic contemporan (dramatic, teatral, narativ) evidențiază viziunea teatrală asupra lumii a autorului-dramaturg sau/și arta creării scenicității, spectaculozității a regizorului, dar și necesitatea revenirii acestui personaj antic în actualitate. O demonstrează creația dramaturgică și cea epică a I. Druță sau viziunea artistică a regizorului A. Cozub. Constatând asemănări și deosebiri dintre funcționalitatea corului antic și a celui din spectacolele la care ne-am referit, montate de același regizor, se poate remarca o deosebire esențială: în *Casa mare*, corul are rolul de a echilibra acțiunea și conflictul dintre personaje, implicând un caracter comic și meditativ, iar în *Pomul vieții*, corul luptă contra individualității, împotriva oricărei persoane care se deosebește de membrii colectivității, cu implicații ale comicului, tragicului, ale farsei și parodiei.

## Referințe bibliografice

1. ZAMFIRESCU, I. *Istoria universală a teatrului*. Vol. I. Antichitatea. Craiova: Aius, 2001.
2. КУЛИШОВА, О. *Античный театр: организация и оформление драматических представлений в Афинах V в. до н.э.* Санкт-Петербург: Гуманитарная Академия, 2014.
3. GROSSU-CHIRIAC, C. Elemente ale teatrului antic în piesa „Ușa verde” de Gerlind Reinshagen. In: *Metaliteratură*, nr. 1 (13), 2006, pp. 75 -83.
4. UNGUREANU, I. Teatrul și credința. In: *Limba Română*, 2009, nr.7-8, p. 83-92.
5. GHILAȘ, A. *Discursul teatral — între text și contexte*. Chișinău: Lexon-Prim, 2017.
6. RUSU, G. *Din coturnii timpului*. Chișinău: Tipografia Centrală, 2000.

7. UNGUREANU, L. *Teatrul lui Dumitru Matcovschi*. Culegere de articole, cronici și interviuri. Chișinău: Casa editorial-poligrafică Bons Offices, 2015, pp. 65-67.
8. GHILAȘ, A. Spectacolul — text, context, subtext („Pomul vieții” de D. Matcovschi). In: *Arta. Arte audiovizuale*, 2011, pp. 114-122.