

RECENZII

ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΣΤ. ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς. Ἀγγλία. Περιγραφικὸς κατάλογος τῶν χειρογράφων ψαλτικῆς τέχνης τῶν ἀποκειμένων στὶς βιβλιοθήκες τοῦ Ἑνωμένου Βασιλείου*, Ἀθήνα, 2008 | Emmanouil St. Giannopoulos, *The Manuscripts of Byzantine Music. England. Descriptive Catalogue of the Psaltic Art Manuscripts Preserved in the Libraries of the United Kingdom*, Atena, 2008 [Holy Synod of the Church of Greece. Institute of Byzantine Musicology], 499 p., 70 reprod. alb-negru în text, 32 reprod. color hors-texte, indici.

Institutul de muzicologie bizantină de la Atena (IBM) a luat ființă în anul 1970, cu binecuvântarea Sf. Sinod al Bisericii Greciei, la propunerea mitropolitului Dionisie Psarianos († 1997)¹. Printr-o activitate riguroasă și asiduă, al cărei principal sprijinitor a fost de la început profesorul Grigorie Th. Stathis, institutul a editat până astăzi un număr important de lucrări științifice, distribuite în 6 serii, din care două principale: aceea a *cataloagelor de manuscrise* (7 *κατάλογοι* până în anul 2008) și a *studiilor* (17 *μελέται* apărute). Aceste volume (în mare parte teze de doctorat dintre care unele depășesc 700 sau 800 de pagini) constituie de pe acum o mică bibliotecă, din care nu doar muzicologia bizantină, dar și alte discipline fundamentale (teologie, istorie, filologie), au prilejul să fructifice o însemnată cantitate de informație, în mare parte inedită.

Catalogul elaborat de Emanuel Giannopoulos, psalt și profesor la Universitatea din Salonic², descrie analitic manuscrisele psaltice grecești păstrate în fondurile bibliotecilor din Marea Britanie³, cele mai multe aflate la Londra (29 la British Library) și la Oxford (26 la Bodleian Library). Și bibliotecile universitare de la Oxford au 4 psaltichii (2 la Keble College și 2 la Christ Church). La Cambridge sunt 14, cele mai multe (10) la University Library, dar și la Trinity College (2), Emmanuel College (1) și Gonville and Caius College (1). Biblioteca Universității John Rylands din Manchester posedă 7 manuscrise muzicale bizantine, dintre care 6 au aparținut cândva lui Moses Gaster (1552, 1554, 1565, 1570, 1571, 1573). Catalograful descrie între paginile 358–398 ale catalogului său și cele 5 manuscrise psaltice aflate în colecțiile speciale ale Bibliotecii Centrale a Universității din Birmingham, în Edgbaston Campus, precum și o filă dintr-un stihirar datat sec. XII–XIII (ww Greg MSS), pe care o și reproduce (p. 398). Cele dintâi aparțin colecției orientalistului de origine irakiană Alphonse Mingana (4, 5, 6, 7, 8), colecție formată însă cu precădere din piese orientale (aproape 3000 de manuscrise siriene, arabe etc.). Biblioteca Universității din Cardiff (Arts & Social Studies) posedă celebrul *codex Peribleptos* (datat de Tillyard cca. 1280), un stihirar format din 2 tomuri, unul din izvoarele care au stat la baza transcrierii imnelor Octoiului⁴. E. Giannopoulos îl descrie sub numerele **88** și **89** (p. 401–409), datându-l însă de la începutul sec. XIV.

O descoperire a autorului este și o „papadichie” voluminoasă copiată de ieromonahul cretan Gherasim Yalinas la anul 1662 (f. 578^v), cunoscut a fi și scribul altor 4 manuscrise muzicale, toate păstrate în biblioteca

¹ În a 97-a ședință din 24 iunie 1970. Cf. Gr. Stathis, în: XVI. Internationaler Byzantinistenkongress. Wien, 4.–9. Oktober 1981. Akten I/Beiheft, publicat în: Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 31/Beiheft, Viena, 1981, [3.1].

² Este, între altele, și autorul monografiei *The flourishing of Psaltic Art in Crete (1566–1669)*, Atena, 2004 (nr. 11 în seria *Μελέται* a IBM). Autorul însuși ne prezintă o listă a lucrărilor sale în bibliografia catalogului (p. 27–29).

³ Parte din ele fuseseră descrise sumar de Nigel Wilson și Dimitrije Stefanović, *Manuscripts of Byzantine Chant in Oxford*, Oxford, 1963.

⁴ *The Hymns of the Octoechos*. Part II, transcribed by H. J. W. Tillyard, Copenhaga, 1949 [Monumenta Musicae Byzantinae, Transcripta, vol. V]. D. Stefanović, *Codex Peribleptos*, în: Зборник радова Византолошког Института, VIII₂ (1964) [*Mélanges Georges Ostrogosky*, II] 393–398.

Mănăstirii Sf. Ecaterina din Sinai⁵. Codicele se află la Liverpool și aparține colecției Joseph Mayer (The Walker Art Gallery, biblioteca universitară Sydney Jones). Autorul catalogului, care menționează încă din anul 2004 existența manuscrisului⁶, descrie pe larg conținutul său (Mayer 12053, nr. 90, p. 413–441), insistând asupra valorii acestui document în care aflăm o sumă de compozitori crețani din veacul al XVII-lea, mulți dintre ei necunoscuți până acum. Antologia cuprinde, între altele, piese atribuite lui Ioan Plusiadinos (preot și ἄρχοντας τῶν ἐκκλησιῶν), dar care s-ar cânta ὡς παρὰ (sau καθὼς) Dimitrie Tamias (protopsalt Χάνδακος Κρήτης), multe de Benedict Episcopopoulos, de Ignatie Frielos (singurul loc în care îl aflăm ieromonah), precum și două chinonice purtând rubrica « νέον ἄνθος τῆς Βουλγαρίας », de un arhiereu numit Ipolit (f. 397^v și 399^v).

O filă răătăcită dintr-un *quaternio* fusese mai de mult semnalată și descrisă de J. Raasted⁷. Ea provine dintr-un irmologhion din secolul XIII sau XIV și conține începutul irmoaselor ehului 1 plagal. Fragmentul aparține colecției lui J. S. Dearden, pe atunci (1966) curator al Galeriei Ruskin, Bembridge School, aflată pe insula Wight din sudul Regatului Unit.

Manuscrisul grec 48 din colecția londoneză a Societății anticarilor (Society of Antiquaries of London) a fost semnalat prima dată în anul 2000⁸; așa se explică faptul că această instituție lipsește din *Repertoriul* abatelui Marcel Richard, inclusiv în versiunea refăcută a lui Jean-Marie Olivier⁹. SAL 48 (descriș în catalogul lui Giannopoulos sub nr. 30, p. 153–182) este un antologhion de 413 file copiat de David Rhaidestinos, cunoscutul monah și domestic al Pantocratorului athonit¹⁰, în jurul anului 1430, respectiv în primii ani ai domniei lui Ioan al VIII-lea Paleologul (1425–1448), după cum sugerează prezența polihronioanelor (f. 209^v) închinat autocratorului și împărătesei Maria, precum și patriarhului Iosif al II-lea (1416–1439). Absența numelui lampadarului Manuil Dukas Hrisafis din cuprinsul manuscrisului, precum și confruntarea cu alte manuscrise care au păstrat subscripția lui David Rhaidestinos, pledează pentru aceeași dată. Remarcabilă este consemnarea în manuscrisul de la Societatea anticarilor a două piese atribuite lui Xenos Koronis, protopsalt la Sfânta Sofia în prima jumătate a sec. XIV, împotriva latinilor și împotriva lui Varlaam și Achindin, adversarii Sf. Grigorie Palamas în cadrul controverselor isihaste (f. 63 τοῦ Κορώνη κατὰ Λατίνων [...] τοῦ αὐτοῦ κατὰ Βαρλαάμ καὶ Ἀκινδύνου). Interesantă este și istoria strămutării acestui codex. Se pare că manuscrisul ar fi fost adus în timpul ocupației turcești a Budei. Este semnalat deci în 1686, anul eliberării cetății de pe malul Dunării. Vândut unui englez, îl aflăm după câțiva ani în posesia lui Humfrey Wanley care se însemnează pe fila 1 (12 iunie 1698). În colecția Societății anticarilor este din anul 1745 (v. însemnarea lui Edward Umfreville pe fila 4, reprodușă în policromie la p. 461). Catalogul mai reproduce detalii din filele 123 și 209^v și întreaga filă 210. Fila 60 a manuscrisului este redată în culori chiar la început, după foaia de titlu.

Rezumând, catalogul descrie analitic 91 de manuscrise (sau numai fragmente) din 8 așezări britanice: Londra (29 + 1), Oxford (26 + 2 + 2), Cambridge (10 + 2 + 1 + 1), Manchester (7), Birmingham (6), Cardiff (2), Liverpool (1), Isle of Wight (1)¹¹.

Catalogul profesorului Em. Giannopoulos rezervă și cercetării muzicologice românești câteva elemente de noutate. Ne-a atras atenția în mod aparte manuscrisul care poartă numărul 31 în catalogul lui Em. Giannopoulos (Oxford, Bodleian Library, Jesus College 33; cf. p. 54, 187, 189–201)¹², întrucât aflăm

⁵ Linos Politis – Maria Politi, *Βιβλιογράφοι 17ου-18ου αιώνας: Συνοπτική καταγραφή*, în: Δελτίο τοῦ Ἱστορικοῦ καὶ Παλαιογραφικοῦ Ἀρχείου 6 (1988–1992), Atena, 1994, p. 383. Despre scribul crețan, v. și Giannopoulos, *The flourishing of Psaltic Art in Crete* (v. supra), p. 265–270.

⁶ *The flourishing of Psaltic Art in Crete*, p. 118 urm. și p. 722–740. Manuscrisul este prezentat și într-o altă lucrare a lui Em. St. Giannopoulos, *Ἡ ψαλτική τέχνη*, Salonic, 2004, p. 150, unde s-au adăugat și câteva reproduceri fotografice (p. 185–187 și 293).

⁷ *A Newly Discovered Fragment of a Fourteenth-Century Heirmologion*, în *Studies in Eastern Chant* 2 (1971) 100–111. Giannopoulos îl datează cu probabilitate din secolul al XIII-lea (nr. 91, p. 444).

⁸ Pamela Willets, *Catalogue of Manuscripts in the Society of Antiquaries of London*, Londra, 2000, p. xii și 24.

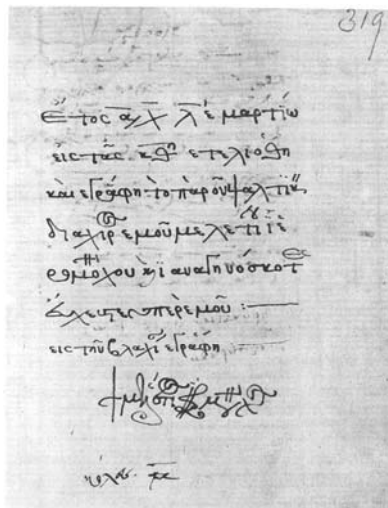
⁹ *Répertoire des bibliothèques et des catalogues de manuscrits grecs*, troisième édition entièrement refondue par Jean-Marie Olivier, IRHT (groupe Orléans), Turnhout, 1995.

¹⁰ Cf. A. Jakovljević, *David Raidestinos, Monk and Musician*, în: *Studies in Eastern Chant* 3 (1973) 91–97. M. K. Chatzegiakumes, *Μουσικά χειρόγραφα Τουρκοκρατίας (1453–1832)*, I, Atena, 1975, p. 380; *The Oxford Dictionary of Byzantium*. Ed. A. P. Kazhdan et al., Oxford, 1991, p. 1787.

¹¹ A se vedea și precuvântarea profesorului Gr. Stathis, p. 14.

¹² Manuscrisul figurează și în vechiul catalog al lui H. O. Coxe, *Catalogus codicum mss. qui in collegiis aulisque Oxoniensibus hodie adservantur*, Oxonii, 1852, pars II, p. 7. Cf. Linos Politis – Maria Politi, *Βιβλιογράφοι 17ου-18ου αιώνας*, p. 555. Jean-Marie Olivier, *Répertoire*, p. 627.

din subscriptie (f. 319) că a fost copiat în Valahia, la anul 1635, de un ieromonah Meletie¹³. Codicele cuprinde obișnuita proteorie, o antologie și un mathimatar: ἔτος ἀχλὺ μαρτίῳ | εἰς τὰς κθ' ἐτελιόθη | καὶ ἐγράφη τὸ πᾶρον ψαλτικόν | διὰ χιρος ἐμοῦ μελετίου ἱερομονάχου καὶ ἱ ἀναγνηνόςκοντες | ἔυχεστε ὑπερέμοῦ | εἰς τὴν βλαχίαν ἐγράφη | † μελέτιος ἱερομόναχος. Reproduseri la p. 191 (f. 41^v), p. 200 (f. 319), p. 462 (f. 17).



Jesus College 33, f. 319 (Giannopoulos, p. 200).

Polihronionul pentru Alexandru Lăpușeanu¹⁴ este menționat acum în catalogul lui Em. Giannopoulos la începutul recenziei manuscrisului E. D. Clarke 14¹⁵, la p. 230 (47). Este un miscelaneu muzical (kalofonikon + stihirar-mathimatar + kratimatar + anthologion) datat sfârșitul sec. 15 sau începutul celui de-al 16-lea. Codicele acefal (409 file) începe, după o lacună, cu polihronionul dedicat voievodului Ioan Alexandru (f. 1), de mâna copistului principal¹⁶ (anonim). Acest manuscris, considerat a fi cel mai vechi document muzical sârb datat, a fost semnalat în anul 1961 de Dimitrije Stefanović¹⁷, în legătură cu faptul că pe spatele ultimei file (409^v) este notată, de aceeași mână a scribului, o stihiră la sărbătoarea Intrării în Biserică a Maicii Domnului (21 noiembrie, Vovidenia, hramul Hilandarului sârbesc), având textul slavon transliterat cu caractere grecești¹⁸. Dar Stefanović nu menționează și polihronionul plasat la începutul codicelui. Descrierea actuală din catalogul lui Giannopoulos este în măsură a completa întrucâtva cunoștințele pe care le avem în legătură cu prezența în cuprinsul manuscrisului a polihronionului reprodus, transcris în notație liniară și analizat, cum se știe, de Danica Petrović în anul 1971¹⁹. Un an mai târziu apăsese

¹³ Em. Giannopoulos, *The Cultivation and Fruitful Spread of Psaltic Art in the Black Sea Areas*, în: *Acta Musicae Byzantinae*, Iași, 9 (2006), 160.

¹⁴ Este considerat a fi cea mai veche aclamație dedicată unui domn român. Cf. Gh. Ciobanu, *Muzică instrumentală, vocală și psaltică din secolele XVI–XIX*, în: *Izvoare ale muzicii românești* 2 (1978) 117; R. Constantinescu, *Manuscrise de origine românească din colecții străine. Repertoriu*, București, 1986, p. 180 (912); S. Barbu-Bucur, *Cultura muzicală de tradiție bizantină [...]*, București, 1989, p. 156; Virgil Cândea, *Mărturii românești peste hotare*, II, București, 1998, p. 382 (552); Gh. C. Ionescu, *Muzica bizantină în România. Dicționar cronologic*, [București], 2003, p. 31; Virgil Cândea, *Mărturii românești peste hotare*, serie nouă, III, București, 2011, p. 340 (875).

¹⁵ Oxford, Bodleian Library (S.C. 18376). Descriș sumar („cantica quædam sacra complectitur, notis musicis instructa, in ecclesia Græca adhiberi solita”) în primul catalog al colecției (Thomas Gaisford, *Catalogus, sive notitia manuscriptorum qui a cel. E. D. Clarke comparati in Bibliotheca Bodleiana adservantur, pars prior*, Oxonii, 1812, p. 57).

¹⁶ „Πρόκειται γὰρ τὸν κύριον γραφέα τοῦ κώδικα” (p. 230).

¹⁷ Dimitrije Stefanović, *The Earliest Dated and Notated Document of Serbian Chant*, în: *Зборник радова Византолошког Института*, 7 (1961), 187–194. Catalogul din 1963 al lui N. Wilson și D. Stefanović menționează polihronionul (*Polychronion for the Voivoda John Alexander*).

¹⁸ Autorul se ocupă de stihira notată pe f. 109^v Δόξα εἰς τὴν εἰσοδὸν τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου· σέρβικον, având textul slavon (По рождествѣ твоѣмъ) transliterat cu caractere grecești. Cf. *Μηναῖον τοῦ Νοεμβρίου*, Veneția, 1852, p. 134: Δόξα καὶ νῦν, ἦχος πλ. δ' Μετὰ τὸ τεχθῆναί σε, Θεόνυμφε Δέσποινα. Alte două anagrammatismoi dedicate aceleiași sărbători, de data aceasta cu textul grecesc, aflăm la f. 122 și 125.

¹⁹ Danica Petrović, *Многољетствије војводи Јовану Александру* (A Polychronion to the Moldo-Wallachian Voivoda John Alexander), în: *Зборник радова Византолошког Института*, 13 (1971), 345–352 + 4 pl.

un studiu al textelor transliterate în grecește²⁰, în care aclamației închinată lui Lăpușneanu îi este rezervată o tratare amănunțită din punct de vedere lingvistic. Anne Pennington observă din capul locului că textul, în redacția sârbă a slavonei bisericești, ridică, în privința limbii folosite, „more problems” decât cel al stihiei de la fila 409^v. Ea consideră, ca și autorii catalogului din 1963, că fila 1 „is misplaced in the book” și că locul ei ar fi fost la sfârșitul manuscrisului și adaugă, în concluzie, că monahul care a transcris polihronionul nu era sârb ci, așa cum presupune la începutul studiului său, „a Romanian monk on Athos”²¹. Datarea din catalogul Wilson-Stefanović (1553) este preluată atât de Anne Pennington²² cât și de Danica Petrović²³, dar E. Giannopoulos consideră că însemnarea din josul filei 184²⁴, care face aluzie la un cutremur produs în acel an, este desigur ulterioară și nu crede că manuscrisul ar fi fost copiat mai târziu de începutul secolului al 16-lea (p. 249). Cel care a adăugat-o sub grupul de stihiri *anagrammatismoi* (f. 179–184^v) închinată Sf. Gheorghe (23 aprilie) aduce „slavă Dumnezeului nostru care a făcut să se curme teama de groaznicul cutremur, prin rugăciunile Maicii Sale preaslăvite și ale Sf. Marelui Gheorghe, la anul 7061”. Sf. Mare Mucenic purtător de biruință Gheorghe este patronul mănăstirii Zografu, unde Ruxandra, soția lui Alexandru Lăpușneanu, a făcut în 1568, anul morții voievodului, o importantă donație în bani prin care a răscumpărat un metoh al zisei mănăstiri²⁵, locuită atunci atât de bulgari cât și de sârbi. Între mulții copii ai lui Petru Rareș (fiul nelegitim al lui Ștefan cel Mare) au fost și două fete: Chiajna²⁶ și, din a doua căsătorie cu Elena-Ecaterina «Despotovna» (fiica despotului sârb Iovan Brancović), Ruxandra (Roxanda), soția Lăpușneanului. Un document publicat cu peste 50 de ani în urmă de arhimandritul Gavriil de la Dionysiu²⁷, dar semnalat pentru prima oară de un istoric român în anul 1986²⁸, menționează faptul că monahii mănăstirii care mai beneficiase de ajutoarele substanțiale ale lui Neagoe Basarab și Petru Rareș²⁹, amândoi înrudiți prin soții cu despotul sârb, nu conțin rugăciunile lor întru pomenirea răposatului domn Lăpușneanu, devenit pe patul de moarte călugărul Pahomie. Documentul amintește, și lucrul acesta pare semnificativ în contextul amintit mai sus, al rugăciunilor pentru izbăvirea de seismul din 1553, că monahii se roagă neîncetat lui Dumnezeu pentru „ctitorul, domn al lor și despot”, mai ales în ziua praznicului Sf. Gheorghe³⁰. Deși mănăstirea este închinată Sf. Ioan Botezătorul, ne-am putea gândi la paraclisul din cadrul complexului monahal, care este dedicată Sfântului Gheorghe, dar aceasta s-a zidit pe cheltuiala mitropolitului Teodosie Barbovschi al Moldovei

²⁰ Anne E. Pennington, *A Polychronion in Honour of John Alexander of Moldavia*, în: *Slavonic and East European Review*, Cambridge, L.118 (1972), 90–99. În trad. românească (de C. Stih-Boos): Anne E. Pennington, *Muzica în Moldova medievală. Secolul al XVI-lea*. Cu un eseu de D. Conomos. Ed. îngrijită de Titus Moisesescu, București, 1985, 200–219.

²¹ Anne E. Pennington, *A Polychronion*, p. 90 (The text addresses Ioann Alexander in a personal way, as ‘господину моему’ (my master) and may have been sung by a Rumanian monk on Athos).

²² Dated by the scribe 1553 (p. 90).

²³ Писана је 1553. године, о чему сведочи запис на fol. 184, највероватније на Атосу (p. 345).

²⁴ Pe care o reproduce la p. 238 a catalogului: δόξα ὁ Θεὸς ἡμῶν ὁ στήσας τὴν φοβερὰν σου ἀπειλὴν τοῦ σεισμοῦ διὰ πρεσβειῶν τῆς πανυμνήτου μητρὸς σου καὶ τοῦ μεγάλου Γεωργίου ἐν ἔτει Ἰζα΄.

²⁵ Constantin C. Giurescu, *Istoria Românilor*, vol. II, partea întâi, 1943, p. 205. Daniile pentru Zografu încep cu Ștefan cel Mare (hrisovul din 10 mai 1466). Cf. Al. Elian, *Bizanțul, Biserica și cultura românească. Studii și articole de istorie*, Iași, 2003, p. 80 (studiul este din 1964); Petre Ș. Năsturel, *Le Mont Athos et les Roumains. Recherches sur leurs relations du milieu du XIV^e siècle à 1654*, Roma, 1986 [Orientalia Christiana Analecta 227], p. 183.

²⁶ Despina, sârbește *Chiajna*, era fiica mai mare a lui Petru Rareș și a fost luată în căsătorie de domnul Țării Românești Mircea Ciobanul (1546). Fusese botezată Ana și provenea din prima căsătorie a lui Petru cu o Maria (Ștefan S. Gorovei, *Mușatinii*, București, 1976, p. 85).

²⁷ *Ἡ ἐν Ἀγίῳ Ὁρει ἱερὰ μὲν τοῦ Ἀγίου Διονυσίου*, Atena, 1959, p. 111–113. Este vorba de un angajament al reprezentanților mănăstirii athonite față de familia Lăpușnenilor, prin care solicită doamnei Ruxandra și fiului ei Bogdan (documentul este datat 1569/1570, deci după moartea lui Alexandru Lăpușneanu), considerați „ctitori, împărați ai noștri și stăpâni ai noștri”, sumele de bani necesare răscumpărării bunurilor mănăstirii, confiscate în timpul domniei sultanului Selim. Am menționat mai sus actul din 1568 prin care văduva domnului a dat bani pentru răscumpărarea metocurilor confiscate de otomani, pe care mănăstirea Zografu le avea în Macedonia (Damian P. Bogdan, *Despre daniile românești la Athos*, în: *Arhiva românească* 6 (1941) 12; P. Ș. Năsturel, *Le Mont Athos et les Roumains*, p. 195 urm.). Și Dohiarul, căruia Alexandru Lăpușneanu, în calitate de ctitor și al acestei mănăstiri athonite, îi dăruise un relicvariu conținând fragmente din Sf. Cruce, a beneficiat de un ajutor substanțial din partea urmașilor voievodului, tânărul Bogdan și mama sa Ruxandra, în vederea răscumpărării bunurilor confiscate de turci în aceeași epocă (1570). Cf. P. Ș. Năsturel, *ibidem*, p. 209–211.

²⁸ Petre Ș. Năsturel, *Le Mont Athos et les Roumains*, p. 155 urm.

²⁹ Petru Rareș reclădise mănăstirea după incendiul din 25 octombrie 1534. Cf. Petre Ș. Năsturel, *Le Mont Athos*, p. 151.

³⁰ Este cunoscut că voievodul a fost un important binefăcător al mănăstirii Dionysiu și se considera drept ctitor al ei, cum rezultă din inscripția din 1563 de pe iconostasul catoliconului (Petre Ș. Năsturel, *op. cit.*, p. 154, nota 47, care crede că textul slav este inedit și îl traduce în limba franceză). În catoliconul de la Dionysiu se pot vedea, alături de portretele lui Petru Rareș și ale familiei sale, și cele ale Lăpușnenilor (*ibidem*, p. 156).

(1605–1608), așadar după moartea voievodului³¹, și alegerea Marelui Mucenic drept protector trebuie pusă în legătură cu hramul mitropoliei de la Suceava, reședința lui Teodosie³². Iată, credem, câteva elemente care ar putea explica prezența într-un manuscris grecesc a aclamației către Alexandru Lăpușneanu redactată în limba sârbă vorbită în vestul Bulgariei sau în Macedonia³³ și utilizată în veacul al XVI-lea de monahii sârbi de la Hilandar³⁴, fapt care ne pune în fața întrebării dacă Lăpușneanu nu a fost și el un donator al Hilandarului³⁵, locul unde s-a presupus că ar fi fost adăugate în manuscris textele sârbești³⁶. Revenind, pe de altă parte, la chestiunea datării manuscrisului de la Oxford, este nevoie să precizăm că adăugirea, de aceeași mână, a textelor transliterate, sau cel puțin a polihronionului, nu poate data mai devreme de septembrie 1552, când începe prima domnie a lui Alexandru Lăpușneanu. Dacă manuscrisul este copiat de același scrib, desigur un monah athonit, datarea lui ar trebui să țină socoteală de reperele menționate, respectiv data însemnării privitoare la seism și data la care începe prima domnie a lui Lăpușneanu așa încât posibilitatea ca el să fi fost confecționat începând încă de la finele veacului al XV-lea, deși nu poate fi exclusă cu totul, este destul de improbabilă. Am putea propune o datare mai precisă luând în considerare primul pătrar al secolului al XVI-lea. Dar același copist a mai adăugat, după completarea manuscrisului, polihronionul închinat basileului Ioan Paleologul și soției sale (f. 318^{r-v}), pe care l-am întâlnit și în antologhionul copiat de David Rhaidestinos (SAL 48). Am putea afirma că prezența acestei aclamații împăraști³⁷ în același *corpus* în care se află, transcris în sârbește, și polihronionul dedicat voievodului moldovean, pare să aibă legătură cu ceea ce s-a numit „ideea imperială bizantină”³⁸, însușită prin transfer considerat legitim, în forme mai mult sau mai puțin pronunțate, de toate țările ortodoxe, așadar inclusiv de țările române, după prăbușirea imperiului. Nu s-au păstrat documente directe emise de cancelaria lui Alexandru Lăpușneanu pentru mănăstirile Hilandar și Zograf, dar ele trebuie să fi existat, cel puțin pentru aceasta din urmă. Un act grecesc de la Petru Șchiopul (1 iunie 1575, deci din prima domnie) confirmă daniile anterioare, ale lui Ștefan și soției sale, doamna Maria, ale voievozilor Bogdan, Ștefăniță, Petru și Alexandru³⁹. Tot de la Petru Șchiopul s-a păstrat un alt hrisov de

³¹ Petre Ș. Năsturel, *Le Mont Athos*, p. 157. O altă ctitorie a lui Alexandru Lăpușneanu cu hramul Sfântului Gheorghe a fost și paraclisul adăugat în 1560 bisericii ortodoxe din Lvov. Această biserică purtând hramul Adormirii Maicii Domnului (Uspenia) arsese în 1527 și fu reclădită de domnul moldovean în 1559. „Se cunoaște o copie a pisaniei bisericii, în limba slavonă, în care erau pomeniți toți membrii familiei lui Lăpușneanu. Ctitoria lui a avut o existență foarte scurtă, fiind distrusă de un nou incendiu în 1571” (Mircea Păcurariu, *Istoria Bisericii Ortodoxe Române*, I, București, 1991, p. 638).

³² P. Ș. Năsturel, *Le Mont Athos*, p. 159.

³³ Cf. Danica Petrović, *Многољетствоје*, p. 348; Anne Pennington, *A Polychronion*, p. 99. Este cazul a aminti aici și scrisoarea lui Alexandru Lăpușneanu din 6 iulie 1558, adresată Frăției ortodoxe din Liov, căreia îi cere „patru diaconi tineri și pricepuți și noi îi vom învăța cântările grecești și sârbești”. Scrisoarea a fost publicată de Ioan Bogdan în *Doc. Hurmuzaki*, supl. II₁ (1893) 207–208 (№ CII). Cf. Gh. Pungă, *Un protector al artei și al culturii moldovenești*, în: *Analele științifice ale Universității «Al. I. Cuza» din Iași*, ser. nouă, secțiunea III (istorie), 30 (1985), 43–51, spec. p. 46; Ilie Bărbulescu, *Cercetări istorico-filologice*, București, 1900, p. 80 (греческого и сербского). Al. Elian, *Bizanțul, Biserica și cultura românească. Studii și articole de istorie*, Iași, 2003, p. 67, nota 185.

³⁴ Anne Pennington, *A Polychronion*, p. 96.

³⁵ În vechiul său studiu despre relațiile culturale româno-sârbești (*Relations culturelles roumano-serbes au XVI^e siècle*, în: RESEE 1 [1963], 377–419), Ion-Radu Mircea evocă legăturile de rudenie prin alianță ale lui Lăpușneanu cu familia Brancović, deși din izvoare (moldovenești și străine) rezultă că voievodul ar fi întâmpinat opoziția acerbă a viitoarei sale soacre, opoziție anihilată în 1552 prin asasinarea fiicei despotului sârb (p. 394). Autorul menționează într-o notă donația unui epitaf pentru mănăstirea de la Mileșevo, din Voevodina, făcută de Alexandru și Ruxandra în anul 1567 (p. 397; *apud* E. Turdeanu, *La broderie religieuse en Roumanie. Les épitaphes moldaves aux XV^e et XVI^e siècles*, în: *Cercetări literare* 4 [1940] 211; v. și Danica Petrović, *Многољетствоје*, p. 346, nota 10).

³⁶ Dimitrije Stefanović, *The Earliest Dated and Notated Document of Serbian Chant*, p. 189; Anne Pennington, *A Polychronion*, p. 90.

³⁷ Cf. H. J. W. Tillyard, *The Acclamation of Emperors in Byzantine Ritual*, în: *The Annual of the British School at Athens* 18 (1911–1912), 239–260. Autorul transcrie și analizează muzica polihronionului pentru basileul Ioan Paleologul și împărăteasa Maria, după manuscrisul autograf datat (1433) al lui David Rhaidestinos de la mănăstirea Pantokratoros din Sfântul Munte (Pantocrator. 214).

³⁸ Pentru ideea imperială în țările române, văzută ca o prelungire a vieții bizantine după căderea Constantinopolului, a se vedea lucrările lui Dumitru Năstase, principalul promotor al acestui concept (*Ideea imperială în țările române. Geneza și evoluția ei în raport cu vechea artă românească (secolele XIV–XVI)*, Atena, 1972; *L’héritage impérial byzantin dans l’art et l’histoire des pays roumains*, Milano, 1976; *L’idée impériale dans les pays roumains et “le crypto-empire chrétien” sous la domination ottomane. État et importance du problème*, în: Σύμμεκτα, Atena, 4 [1981], 201–250 etc.), dar și unele considerații ale lui Petre Ș. Năsturel (*Considérations sur l’idée impériale chez les roumains*, în: Буџавица, Salonic, 5 [1973], 397–413 + 4 pl.). Și în sinteza lui asupra legăturilor cu Muntele Athos (1986), regretatul istoric amintește acest concept și crede că mențiunile imperiale din unele documente ale domnilor munteni sau moldoveni, binefăcători ai mănăstirilor athonite, „sont à verser dorénavant au dossier de l’idée impériale roumaine” (P. Ș. Năsturel, *Le Mont Athos*, p. 156, nota 50bis). Pentru o opinie mai echilibrată și, credem, mult mai apropiată de realitate, a se vedea Andrei Pippidi, *Tradiția politică bizantină în țările române în secolele XVI–XVIII*, București, 1983, p. 12–15.

³⁹ N. Iorga, în *Documentele Hurmuzaki*, XIV₁, p. 49, nr. CXIX; D. P. Bogdan, *Despre daniile românești la Athos*, p. 12 urm. (din extras); P. Ș. Năsturel, *Le Mont Athos*, p. 194.

danie, de data aceasta pentru Hilandar (31 decembrie 1583)⁴⁰, din care aflăm că egumenul (kyr Paisie) și călugării obștei îl acceptă drept ctitor și se angajează, între altele, să cânte pentru donator, luni seara, paraclisul Maicii Domnului precum și polihronionul, atâta timp cât va exista mănăstirea⁴¹. Dar și predecesorul lui Petru Șchiopul, fiul lui Ștefan cel Mare, făcuse o donație substanțială mănăstirii sârbilor, cu o jumătate de veac mai înainte. De la Petru Rareș s-a păstrat hrisovul din 13 martie 1533⁴², evident modelul celui din anul 1583, întrucât formulările din document sunt foarte asemănătoare. Egumenul Macarie și o delegație de frați veniți la Vaslui „de la cinstitul și împărătescul și sfințitul locaș și marea lavră sârbească, numită Hilandar, unde este hramul Vovideniei preacuratei Născătoare de Dumnezeu”, solicită domnului să accepte a fi ctitor al mănăstirii cu făgăduința „ca ei să cânte luni seara paraclisul Preacuratei [...] și după rânduiala bisericească să strige: la mulți ani⁴³, cât vor fi și ei vii și cei ce vor fi călugări după dâșii, până când va fi mănăstirea [...]”. Neînfăptuirea angajamentului este sancționată de grele blesteme: „cine nu va îndeplini făgăduința noastră, din cei ce vor fi după noi, aceștia vor da răspuns la cumplita zi a judecății și vor fi blestemați de Domnul”. Nu este niciun motiv să credem că aceste făgăduințe nu au fost ținute și, în ceea ce îl privește pe Petru Șchiopul, avem și mărturia indirectă, aflată într-un manuscris psaltic de la mănăstirea athonită a Ivirilor. La sfârșitul acestui codex (Ivion 977, f. 348^v) copistul a notat polihronionul închinat εις τὸν εὐσεβέστατον, καὶ ἐνδοξότατον καὶ ἐκλαμπρότατον ἡμῶν αὐθέντην πάσης Μογδοβλαχίας [sic] κύριον Ἰωάννην Πέτρον βοεβόδα. După catalogul lui Spyridonos Lambros⁴⁴, manuscrisul ar fi din secolul XVII, dar Gr. Stathis crede, judecând după structură și repertoriu, că a fost copiat în jurul anului 1500⁴⁵, date care nu poate fi susținută tocmai datorită prezenței polihronionului închinat domnului moldovean, dar și a versurilor care îi urmează, scrise de aceeași mână. Aceste versuri în greaca vulgară, pe care Lambros le-a publicat în anul 1914, însoțite de lămuririle lui N. Iorga⁴⁶, evocă un episod din vremea

⁴⁰ *Documente privind istoria României. Veacul XVI. A. Moldova*, vol. III (1571–1590), [București], 1951, p. 234 urm.; P. Ș. Năsturel, *Le Mont Athos*, p. 139.

⁴¹ „[...] ne-au făgăduit să ne cânte, luni seara, paraclisul preacuratei [...] și după rânduiala bisericească să se strige «la mulți ani», până vor fi ei vii” etc. (*DIR cit.*, p. 235).

⁴² *Documente privind istoria României. Veacul XVI. A. Moldova*, vol. I (1501–1550), [București], 1953, p. 356 urm.; E. Turdeanu, *Legăturile românești cu mănăstirile Hilandar și Sf. Pavel de la Muntele Athos*, în: *Cercetări literare* 4 (1941), p. 77 urm.; P. Ș. Năsturel, *Le Mont Athos*, p. 137–138.

⁴³ „Tout comme pour un empereur!”, adaugă P. Ș. Năsturel (*Le Mont Athos*, p. 138).

⁴⁴ *Catalogue of the Greek Manuscripts on Mount Athos*, Cambridge, 1900, II, p. 243 (nr. 5097). Rubrica este reprodusă cu mici diferențe față de lectura lui Gr. Stathis.

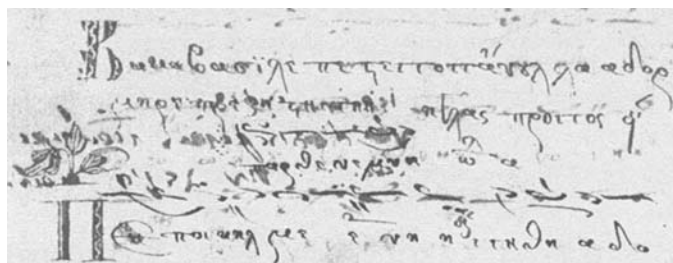
⁴⁵ Gr. Stathis, *Les manuscrits de musique byzantine. Mont Athos*, Atena, III, 1993, p. 788 (în catalogul lui Stathis poartă numărul 1062).

⁴⁶ *Νέος Ἑλληνομνήμων* 11 (1914) 417–422. Poemul de 62 de stihuri se află îndată după polihronionul pentru domnul Moldovei, la fila 350: Στίχοι εἰς τὸν ἐντιμώτατον καὶ εὐγενέστατον κύριον Ἰωάννην, μέγαν βησιτάριν πάσης Μογδοβλαχίας [sic] și descrie uelirile pretendentului Nicolae împotriva voievodului Petru. Intriga e zădărnicită de intervenția banului Ioan. Cf. recenzie lui N. Iorga în *Bulletin de l'Institut pour l'étude de l'Europe sud-orientale* 2 (1915) 39, care adaugă că „l'incident n'était pas connu par une autre source”. Eruditul grec se adresase lui Iorga, solicitând unele deslușiri. Ioan Petru voievodul este identificat cu Petru Șchiopul (Lambros, p. 419), Ioan vistierul fiind Iane (Ianache) Epirotul Cantacuzino. Acesta era fratele lui Mihail Cantacuzino „Șeitanoglu” și al Tudorei, mama lui Mihai Viteazul și a fost ban între 25 martie 1586 și 1 decembrie 1592 (*Lista dregătorilor din sfatul domnesc al Țării Românești în secolele XV–XVII*, în: *Studii și materiale de istorie medie* 4 [1960] 566; *Istoria românilor*, vol. IV, București, 2001, p. 492) dar era vistier în 1583 (în lista citată Ianache figurează ca vistier din 5 până în 6 septembrie din același an [?], v. p. 573; dar *Hurmuzaki-Iorga* XI, 1900, p. 207, nota: „luă vistieria îndată după intrarea lui Petru-Șchiopul pentru a doua oară în Iași, la 17 Octombrie 1582”), așadar, dacă aceste identificări sunt corecte, Ivion 977 ar trebui datat în orice caz *post* 1583. Coperta inferioară a manuscrisului poartă o inscripție ulterioară care evocă numele marelui ban al Craiovei Io[an], căruia i se urează să fie păzit și întărit de Dumnezeu: † φυλάξ(αι) στήριξ(αι) ὁ Θεὸς καὶ τὸν ἐνδοξωτάτον καὶ τετιμημένον κύριον ἰω[άννην] μέγαν μπάνον τῆς Κραγιόβας κύριε φύλατε εἰς πολὰ ἔτι. Așadar avem și aici un fragment de polihronion (fără notație muzicală). Un poem în greaca vulgară în legătură cu domnul Petru Șchiopul publicase N. Bănescu în 1912. Cele 401 versuri ale poemului fără titlu sunt compuse de Gheorghe Etolianul și se găsesc în codicele Ivion 152 (Lambros 4272), datat sec. XVI. În exordiu, poetul evocă un dialog între umbra lui Petru (τὸ εἶδωλον τοῦ Βοιβόνδα Πέτρου – v. 13) și mama sa, Doamna Chiajna (Mircena, Μύρτζαινα), văduva lui Mircea Ciobanul al Țării Românești. Urmează întrevederea, pe lumea cealaltă, a lui Petru cu patriarhul Ioasaf etc. (N. Bănescu, *Un poème grec vulgaire relatif à Pierre le Boiteux de Valachie*, București, 1912). Publicația lui N. Bănescu i-a prilejuit lui G. Călinescu o scurtă cronică (în *Adevărul literar și artistic* XVI, seria II, 841, 17 ianuarie 1937, p. 6) în care pune la punct pe Al. Odobescu („Cine n-a citit *Doamna Chiajna* de Odobescu? Ei bine, această nuvelă nu-i adevărată”), care a confundat pe fiul lui Mircea Ciobanul și al doamnei Chiajna, Petru din Muntenia, cu Petru Șchiopul care a domnit doar în Moldova. „Descoperirea este, ce e drept, cam supărătoare pentru Odobescu” completează cu maliție Călinescu. Dar, culmea, N. Bănescu însuși, citând pe Iorga, crede că Petru Șchiopul era fiul Chiajnei și afirmă într-o notă de subsol (p. 7) că acesta ar fi domnit și în Valahia (sept. 1559 – iunie 1568), or acesta este Petru cel Tânăr, fiul lui Mircea Ciobanul. De altfel, Iorga, deși în vol. 11 (din 1900) al colecției Hurmuzaki (p. IX) susținea aceeași confuzie, a corectat eroarea de identificare comisă de N. Bănescu în chiar același an (*Un poem grec privitor la istoria noastră*, în: *Neamul românesc literar* 5 [1912], 577–579), recunoscând că, până la publicarea textului „de o trivialitate decadentă” a lui Gheorghe Etolianul, „am admis cu toții, de cînd se scrie istoria Românilor, identitatea între mazilul muntean din 1568 și noul Domn moldovenesc din 1574”. După câțiva ani adevărul istoric este definitiv restabilit prin eseu lui St. Nicolaescu, *Petru vodă cel Tânăr și Petru vodă Șchiopul. O chestiune controversată din istoria românilor*,

cele de-a treia domnii a lui Petru Șchiopul (1574–1577; 1578–1579; 1582–1591). Rezumând, avem un polihronion pentru Alexandru Lăpușeanu și unul pentru Petru Șchiopul, identificate în manuscrisul Clarke 14 și în cel de la Ivion. Datele de care dispunem, culese din cele câteva documente pe care le-am enumerat mai sus, îndreptăcesc bănuiala că va fi existat și aclamația dedicată lui Petru Rareș, care, dacă credem legămintelor din hrisoavele domnești, desigur s-a cântat, dar poate s-a și notat și s-ar putea afla tănuită în vreun codice încă necercetat.

Și deplasarea manuscrisului ajuns la Bodleian Library, din datele care s-ar putea reconstitui, prezintă oarecare interes. Ilustrul colecționar Edward Daniel Clarke (1769–1822) este cel care a achiziționat manuscrisul, în octombrie 1801, de la mănăstirea Sf. Ioan Teologul din insula Patmos. Cum a ajuns aici de la Hilandar, unde se consideră că ar fi fost, dacă nu scris⁴⁷, în tot cazul întrebuințat, nu putem ști. Ne gândim însă, de pildă, la cele două ripide din argint aurit pe care Ștefan cel Mare le-a dăruit mănăstirii Zograf⁴⁸, dar care îmbogățesc acum tezaurul mănăstirii din insula Patmos. P. Ș. Năsturel își pune întrebarea dacă cele două obiecte de cult n-ar fi fost înstrăinate la Patmos de către monahii din Sfântul Munte refugiați în vremea războiului de independență din 1821. Dar este de asemenea posibil să fi fost revândute de cămătarii care le primiseră drept zălog de la călugării de la Zograf.⁴⁹ Oare același lucru să se fi întâmplat și cu psaltichia Clarke 14?

Între manuscrisele lui Moses Gaster (1856–1939) ajunse în 1954 la John Rylands Library din Manchester⁵⁰ 28 sunt grecești; dintre acestea, cum am menționat mai sus, un număr de 6 sunt psaltichii (antologhioane, irmologhioane, anastasimatare, un doxastar). În anul 2003, cu prilejul celei de-a doua cercetări în biblioteca de la Manchester, Em. Giannopoulos a descoperit și a examinat, slujindu-se și de unele însemnări autografe ale lui M. Gaster, două psaltichii (Gaster 1552 și 1565) necunoscute până atunci⁵¹. Codicele Gaster 1552 este scris în limba română cu caractere grecești și conține catavasiile lui Petru Peloponisiotul. Manuscrisul se vede a fi scris în jurul anului 1800, are 22,6 × 16 cm, 74 p. (+ o filă la început), copist necunoscut. La p. 59 este polieleul în glasul 5 (ehul 1 plagal) de Petru Peloponisiotul, «alcătuit acum moldovenește de kyr Kostadan [!] protopsalt moldovean». Catalograful a redat epigraful de la p. 59 după cum urmează: πολλήλεος πρεφρουμος φατερλου πέτρου λαμπαδαρίου αλκितουητ ακυρ μολδοβενε... (;) θε κύρ Κοσταδάνου πρωτοψάλτου μολδοβεάνου· ηχος πλ. α'. Nu știu dacă această leamă figurează ca atare în manuscris, ori a fost rău descifrată de Giannopoulos. Aș înclina spre cea dintâi ipoteză, căci și p. 1 cuprinde acest început: Καταβασίλε πεστεποπάνουλ λααδορ μηρε πρεζη etc., unde cercetătorul grec, necunoscător al limbii noastre, a modificat nișel ceea ce vedem în ilustrația (nu prea clară) care însoțește descrierea codicelui:



București, 1915. Pricina încurcături se trage de la afirmația lui Ureche „că Petru Șchiopul domnise la Munteni” dar sursa lui Odobescu era Engel, *Geschichte von Moldau und Wallachey*, prin intermediul lui Gh. Șincai, *Hronica românilor* (Alexandru Odobescu, *Opere I. Scrieri din anii 1848-1860*, note de Tudor Vianu și V. Cădea, [București], 1965, p. 330–331). Despre Gheorghe Etolianul, D. Russo, *Studii istorice greco-române*, I, București, 1939, p. 37–43. Cf. și Andrei Pippidi, *Despre Chiajna la Alep*, în: *Studii și materiale de istorie medie* 28 (2010) 100.

⁴⁷ S-a mai afirmat că ar fi fost copiat la Marea Lavră. Cf. D. Stefanović, *The Earliest Dated and Notated Document of Serbian Chant*, p. 187, n. 2: „It was probably written on Athos (fol. 310^r contains a marginal reference to the Lavra). A graffito inside the front cover records the ownership of one Germanos and another on folio 1^v, not fully readable, mentions metropolitans of Crete and Chalcedon”.

⁴⁸ Inscriptia în slavonă este din 30 iulie 1488 (*Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1958, p. 344, № 119) sau 1458, 1468, 1478, întrucât slova-cifră a zecilor lipsește. Asupra acestei diferențe de datare, v. Florin Marinescu, N. A. Mertzimekis, *Ștefan cel Mare și Mănăstirea Zografu de la Muntele Athos*, în: *Ștefan cel Mare și Sfânt. Atlet al credinței creștine*, Suceava [Putna], 2004, p. 185. Cf. Y. Ikonomaki-Papadopoulos, *Church Silver*, în: *Patmos. Treasures of the Monastery*, ed. A. D. Kominis, Atena, [1988], p. 224: «The earliest dated item (1468) [...] amongst the Monastery's silver is a pair of silver gilt flabella (Fig. 1) [...] It is not known when or how these flabella found their way to Patmos».

⁴⁹ P. Ș. Năsturel, *Athos*, p. 191–192; p. 192, nota 50: „A Patmos même nous n'avons rien pu apprendre là-dessus”.

⁵⁰ *Répertoire des bibliothèques et des catalogues de manuscrits grecs*, cit. mai sus, p. 521–522.

⁵¹ Catalograful a descoperit aceste manuscrise prețioase, nesemnate până în anul 2003 (p. 341: ἀγνωστα ἀπὸ ἀλλοῦ καὶ ἀξιόλογα). În catalog poartă numărul 75 (p. 341, 342–344). La p. 343 este reprodusă prima pagină a catavasierului.

Fiind desigur român, scribul a pus diereza (¨) gândind pluralul românesc. Giannopoulos s-a înșelat citind π acolo unde era un τ într-o formă pe care am întâlnit-o adesea în manuscrisele epocii. Observăm și în stihul începător al primului irmos un τ de același fel: Πεποιημένη τη θηα [sic] δοξη ὕ ἱερα [sic], precum și mai la vale. «Costadan» nu poate fi decât Constantin protopsaltul, dascăl la Seminarul înființat de Veniamin Costachi la Socola (1804–1812)⁵², autor al unor heruvici în grecește semnate κύρ Κωστανδίνου (BCUME Iași, ms. gr. I-21, f. 92^{r-v}, 99–103)⁵³. Acesta „era român, știa însă foarte bine limba greacă”⁵⁴ și în manuscrisul citat găsim piese cu titlul în românește, dar cu caractere grecești, cum ar fi la f. 25: χερουβιχηλε λουη κύρ πέτρου λαμπαδαρίου⁵⁵. Credem așadar că psaltichia, pe care Gaster o achiziționase desigur înainte de expatrierea din 1885, ar proveni din Moldova. Eminescu împrumutase lui Moses Gaster mai multe manuscrise, utilizate de acesta în alcătuirea *Chrestomatiei române* (1891). După cum se știe, poetul achiziționa de la anticarii evrei din Iași tot soiul de manuscrise, între care desigur se nimereau și psaltichii cum este irmologhionul despre care vorbim⁵⁶. De altminteri în cuprinsul ms. Gaster 1552 se pot citi și însemnări în românește, pe care Giannopoulos nu le redă, ci doar le semnalează. Astfel, la p. 71 sunt însemnări în limba română și un număr: 523. «Printre frazele dificil de citit se poate distinge anul 1860»⁵⁷. Între paginile 72–74 aflăm «un mare număr de însemnări răzlețe în românește și grecește, între care se remarcă și anul 1831»⁵⁸.

Menționez în încheiere și un liturghier muzical (antologhion) de la începutul sec. 17, păstrat tot la Oxford⁵⁹, numai pentru faptul că în josul filei 1 se poate vedea ipograful mitropolitului Petru Movilă al Kievului, Galiției și a toată Rusia. Despre însemnările autografe ale mitropolitului s-a mai scris la noi⁶⁰ și o frumoasă reproducere policromă a primei file din liturghierul grecesc copiat la anul 1620 de Melania monahia, o ucenică a mitropolitului Matei al Mirelor⁶¹, poate fi admirată în albumul lui V. Brătulescu din 1939.

DANIEL SUCEAVA

⁵² Gh. C. Ionescu, *Muzica bizantină în România. Dicționar cronologic*, p. 81 urm. (aici și bibliografia).

⁵³ S. Barbu-Bucur, *Manuscrise psaltice românești și bilingve în notație cucuzeliană*, în: Studii de muzicologie 12 (1976) 142–143. Cf. și Bibl. Mitropoliei Moldovei și Bucovinei, ms. rom. 49. Heruvicile în grecește la f. 150^v–159 (Gh. C. Ionescu, *Muzica bizantină în România*, p. 82).

⁵⁴ M. Gr. Poslušnicu, *Istoria muzicii la Români*, București, 1928, p. 80.

⁵⁵ S. Barbu-Bucur, *Manuscrise psaltice*, p. 143.

⁵⁶ Al. Elian, *Eminescu și vechiul scris românesc*, în: Studii și cercetări de bibliologie 1955 [comunicare la o sesiune a Academiei din acel an], p. 129–160; acum în: Al. Elian, *Bizanțul, Biserica și cultura românească*, p. 347–378. Mai ales p. 372: «... fără să aducă dovezi în favoarea unei atribuirii lui Eminescu, câteva manuscrise ne încredințează totuși că n-au putut aparține lui Ion Maiorescu. Astfel, ms. rom. 3012 (nr. 10 Maiorescu) – o psaltichie în românește și grecește, a aparținut, la 10 ianuarie 1870 deci mai bine de 5 ani după moartea lui Ion Maiorescu, unui Vasile Constandinescu (f. I liminară). E absurd să presupunem că un manuscris al fostului profesor de la Socola ar fi trecut în mâinile lui Constandinescu, pentru a se întoarce mai târziu la fiul defunctului, Titu Maiorescu! O poziție similară, deși mai puțin stringentă, putem adopta și față de ms. rom. 3249 (nr. 2 Maiorescu) – o psaltichie [...]. E puțin probabil ca I. Maiorescu, care părăsise în împrejurări neplăcute Socola, în 1843, să-și fi procurat, cu atâția ani în urmă, manuscrise de psaltichie [...] de la clericii din acele împrejurimi ale Iașilor. E aproape sigur că manuscrisele s-au vândut mai târziu în Iași și au fost cumpărate de Eminescu, în anii săi de pasiune bibliofilă [...]. Încheierea noastră e că nici unul din cele 25 de manuscrise dăruite Academiei Române în 1904 de Titu Maiorescu n-a aparținut tatălui său și că, pentru marea lor majoritate, avem dovezi peremptorii că au aparținut lui Eminescu sau măcar că au trecut prin mâinile lui».

⁵⁷ Giannopoulos, p. 342.

⁵⁸ Giannopoulos, *ibidem*.

⁵⁹ Oxford, Bodl. Auct. T. 6.1 (S.C. 24726) [Giannopoulos 37]. Cf. p. 206 a catalogului: Χαμιλὰ στὸ φ. ι ὑπάρχει ἡ ὑπογραφή τοῦ Πέτρου Μογίλα. Cf. și Ralph Cleminson, *A Union catalogue of Cyrillic manuscripts in British and Irish Collections*, London, 1988, p. 220 urm. Catalogul Wilson-Stefanović, p. 9–11.

⁶⁰ Olimpia Mitric, *O însemnare necunoscută a Mitropolitului Petru Movilă, din anul 1629, în biblioteca Mănăstirii Putna*, în: Anuarul Institutului de Istorie „A. D. Xenopol” 47 (2010), 17–21. Autoarea citează pe Ghenadie Enăceanu (BOR 7 [1883] 87) și monografia pe care Nestor Vornicescu a dedicat-o sfântului ierarh (Craiova, 1996, p. 283, 287, 288) și reproduce *in extenso* textul însemnării dedicatorii de pe un exemplar din *Cuvântările Sf. Ioan Gură de Aur*, Kiev, 1624 (fig. 2, p. 21), dăruit mănăstirii Sucevița, ctitorie a părinților săi, voievodul Simion Movilă și doamna sa Melania.

⁶¹ V. Brătulescu, *Miniaturi și manuscrise din Museul de Artă Religioasă*, București, 1939, p. 37–43 (pl. IX, X), ms. 20; p. 38 (subscriptio). Liturghierul a aparținut bisericii mănăstirii Radu Vodă. Vezi acum Liana Tugearu, *Miniatura și ornamentul manuscriselor din colecția de artă medievală românească*, vol. I, București, 1996, p. 129–134 (MNAR 15). Însemnări: f. 26 (pe un rotul uscat înfășurat în jurul barei verticale a inițialei policrome ornate T, în limba greacă, cu litere de aur): μνήσθητι Κ[ύρι]ε μελάνης; f. 55^v: αὕτη ἡ θεία λειτουργία ἔγραφε διὰ χειρὸς μελάνης μοναχῆς ἐν λεοντοπόλ[ει]· ἐν ἔτει [cod. ἴτει Brătulescu 38] ,αχγ' ἱαννουάριος ιη' [18 ianuarie]. Pe f. 3, *in calce folii*, iscălitura lui Petru Movilă: Петръ Могила Митрополи (тѣ) Кіевскій рѣкою вл(а)сною (manu propria). Data (reconstituită): 1639 (dată plauzibilă, cf. Tugearu, p. 130). La Leontopol (Lemberg, Lwów, astăzi Львів) a studiat Petru Movilă și tot aici era arhimandrit Matei al Mirelor. Cf. L. Politis, *Un copiste éminent du XVII^e siècle: Matthieu métropolit de Myra*, în: *Studia codicologica. Texte und Untersuchungen zur Geschichte der althristlichen Literatur*, Band 124, Berlin, 1977, p. 387. Olimpia Mitric (v. nota precedentă) amintește și dânsa autograful ierarhului de pe manuscrisul monahiei Melania, pe care îl și reproduce la p. 20 (fig. 1).

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ Κ. ΜΠΑΛΑΓΕΩΡΓΟΣ καὶ ΦΛΩΡΑ Ν. ΚΡΗΤΙΚΟΥ, *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς. Σινᾶ. Κατάλογος περιγραφικὸς τῶν χειρογράφων κωδίκων βυζαντινῆς μουσικῆς τῶν ἀποκειμένων στὴν Βιβλιοθήκη τῆς Ἱερᾶς Μονῆς τοῦ ὄρους Σινᾶ*, Ἀθήνα, 2008 | Dimitrios K. Balageorgos et Flora N. Kritikou, *Les manuscrits de musique byzantine. Sinai. Catalogue descriptif des manuscrits de musique byzantine conservés dans la Bibliothèque du Monastère du Mont Sinai*, Vol. I, Athènes, 2008 [Saint Synode de l'Église de Grèce, Institut de musicologie byzantine], 60 + 661 p., numeroase reproduceri în cuprinsul textului, 32 reprod. color hors-texte, indici.

Dintre manuscrisele grecești păstrate în biblioteca mănăstirii Sf. Ecaterina din Muntele Sinai¹, aproximativ 350 sunt muzicale (psaltice)², cele mai multe din secolele 12–18, un număr apreciabil însă fiind chiar mai vechi, de pildă evangheliare și profetologii începând cu secolul 10. Primele cataloage³ descriu sumar aceste vechi monumente muzicale. Abia în anii 1949–1950 a fost posibilă realizarea catagrafiei sistematice a comorilor conservate în mănăstirea ctitorită de Iustinian⁴. Murad Kamil, unul din membrii echipei americano-egiptene conduse de Kenneth Clark, a elaborat cu acel prilej catalogul, considerat cel mai complet, al manuscriselor sinaite⁵. Descoperirea unui adevărat tezaur de manuscrise în anul 1975, depozit necunoscut până la acea dată, a produs senzație în lumea științifică. D. Balageorgos citează cifra de aproximativ 1200 de unități⁶, dar trebuie menționat că în cea mai mare parte este vorba de fragmente de hârtie sau pergament, suluri, și mai puțin manuscrise complete sau fragmente de manuscrise cu scriere uncială⁷. Unele asemenea fragmente interesează, fie și indirect, începuturile terminologiei imnografice și muzicale bizantine⁸, dar și ale unor colecții liturgice cum ar fi irmologhionul și condacarul. Două

¹ *Répertoire des bibliothèques et des catalogues de manuscrits grecs*, troisième édition entièrement refondue par Jean-Marie Olivier, IRHT (groupe Orléans), Turnhout, 1995, p. 746–751 (Sinā').

² Cf. studiul introductiv, p. μδ'.

³ V. Gardthausen, *Catalogus codicum graecorum Sinaiticorum*, Oxford, 1886 (mss. 1–1223); V. N. Benešević, *Catalogus codicum manuscritorum graecorum qui in monasterio Sanctae Catharinae in Monte Sina asservantur*, Petrograd, 1917 (mss. 1224–2150). În arhiva bibliotecii se păstrează și vechiul catalog manuscris din 1704, lucrare a arhiepiscopului Cosma al Sinaiului. Tot inedit este și catalogul, păstrat în aceeași arhivă, întocmit în anul 1870 de arhimandritul rus Antonie Kasputin ajutat de bibliotecarul de atunci, ieromonahul Nicandru. Acest din urmă catalog descrie 1310 manuscrise. Celor muzicale li s-a rezervat capitolul final (1214–1310). O comunicare în legătură cu manuscrisele muzicale de la Sinai a făcut G. Stathis cu prilejul uni congres organizat de Institutul Muntelui Sinai (*Τὸ Σινᾶ καὶ τὰ σιναιτικά μουσικά χειρόγραφα*, publicată în: *Σιναιτικά ἀνάλεκτα*, vol. 1: *Πρακτικά Συνεδρίου Τὸ Σινᾶ διὰ μέσου τῶν αἰώνων*, Atena, 2002).

⁴ *Checklist of Manuscripts in St. Catherine's Monastery, Mount Sinai, microfilmed for the Library of Congress, 1950*, prepared under the direction of Kenneth W. Clark, Washington, 1952.

⁵ M. Kamil, *Fihrist maktabat dair Sānt Kātarīn bi tūr Sīnā*, 2 volume, Cairo, 1951. Lucrarea s-a tradus ulterior: *Catalogue of all manuscripts in the Monastery of St. Catharine on Mount Sinai*, Wiesbaden, 1970. D. Balageorgos menționează în introducerea sa (p. μγ') și lucrarea semnată de B. Bathje, *Checklist of the manuscripts in the library of the monastery of St. Catherine in Sinai*, Ierusalim, 1968, catalog care nu figurează în Repertoriul lui Jean-Marie Olivier.

⁶ Cf. p. μγ'.

⁷ Linos Politis, *Nouveaux manuscrits grecs découverts au Mont Sinai. Rapport préliminaire*, în: *Scriptorium* 34 (1980), 5–17. Autorul, primul care a prezentat descoperirea ținută secretă până în 1987, a numărat 831 de unități, dintre care 10 manuscrise unciale aproape complete și fragmenete din alte cel puțin 50, precum și peste 600 de fragmente în scriere minusculă, atât pe hârtie cât și pe pergament. Cf. Jean-Marie Olivier, *Répertoire*, p. 747. Paul Géhin, *La bibliothèque de Sainte-Catherine du Sinai. Fonds ancien et nouvelles découvertes*, în: «Le Sinai durant l'Antiquité et le Moyen Age. 4000 ans d'histoire pour un désert» (red. Dominique Valbelle și Ch. Bonnet), Paris, 1998.

⁸ Paul Géhin și Stig Frøyshov, *Nouvelles découvertes sinaïtiques: à propos de la parution de l'inventaire des manuscrits grecs*, în: *Revue des études byzantines* 58 (2000), 167–184. Este vorba de inventarul manuscriselor grecești apărut în urmă cu 14 ani: Damianos al Sinaiului, arhimandritul Sofronie, V. I. Peltikoglou, P. G. Nikolopoulos, *Τὰ νέα εὐρήματα τοῦ Σινᾶ*, Ἱερὰ Μονὴ καὶ Ἀρχιεπισκοπὴ Σινᾶ, Ὑπουργεῖο Πολιτισμοῦ, Ἰδρυμα Ὁρους Σινᾶ, Atena, 1998. P.S. Damianos prezentase și el descoperirea, cu prilejul Congresului Internațional de Studii Bizantine de la Viena (1981, publ. în *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 32/4 [1982], 105–116). Se știa de lecționarul evanghelic Sinai gr. 212 (ℓ 846 în K. Aland et al., *Kurzgefasste Liste der griechischen Handschriften des Neuen Testaments*, Berlin & New York, 1994, care îl consideră din sec. 9, în vreme ce alții îl datează chiar din sec. 7), unde apare indicarea primului eh autentic (f. 1: ηχ α' αυθ), cum semnalase H. Husmann încă din 1976 (*Eine alte orientalische christliche Liturgie: altsyrisch-melkitisch*, în: *Orientalia Christiana Periodica* 42, p. 174). S-a adăugat acum și mărturia unui fragment în minusculă dintre cele descoperite la Sinai (gr. M 167), datat sec. 9–10, care atribuie unor kekragarii ehul al 4-lea autentic (ηχ δ' αυθ). Cf. Géhin și Frøyshov, *Nouvelles découvertes*, p. 179. Stig Simeon R. Frøyshov, *The Early Development of the Liturgical Eight-mode System in Jerusalem*, în: *St Vladimir's Theological Quarterly* 51/2–3 (2007), 146–147.

irmologhioane KaO (X 21 și E 62, datate sec. 9–10), deși fără notație muzicală, sunt considerate acum a fi cele mai vechi mărturii cunoscute ale acestui tip⁹. Dacă datarea condacului ΜΓ 94 este corectă (sec. 9), înseamnă că suntem în fața primului martor al acestui fel de carte liturgică¹⁰. E de la sine înțeles că aceste arhaice monumente, descoperite în ultimul pătrar al secolului trecut și a căror cercetare continuă și astăzi, nu aveau cum să figureze într-un catalog de manuscrise propriu-zis muzicale și lucrul nu poate fi cu nici un chip reproșat celor doi autori ai primului volum al catalogului recenzat¹¹.

Proiectat în 3 volume, catalogul la care Dimitrie Balageorgos și Flora Kritikou au început lucrul în iulie 2004¹², își propune să descrie analitic toate aceste manuscrise în notație neumatică bizantină. Primul volum apărut recenzează cotele 569, 581, 630, 754, 756, 775, 795, 929 și 1214–1332 (cu excepția numerelor 1272, 1275 și 1296, care nu sunt muzicale). Autorii catalogului, discipoli ai profesorului Grigorie Stathis¹³, sunt amândoi lectori universitari ai secției de studii muzicologice de pe lângă Universitatea Națională din Atena¹⁴, cunoscuți și ca autori ai unor monografii publicate în seria *μελέται* editate de Institutul de muzicologie bizantină¹⁵. După introducerea semnată de D. Balageorgos¹⁶, care jalonează istoricul și principalele etape ale constituirii bibliotecii sinaite, urmează recenzia analitică a manuscriselor (p. 1–602). Numeroase reproduceri după file de manuscris sunt inserate în cuprinsul catalogului, completat și de 32 de planșe policrome (p. 605–636). Indici nominali și toponimici precum și un tabel recapitulativ al celor 124 de manuscrise recenzate¹⁷ încheie voluminosul catalog.

Cercetarea atentă a unora din aceste manuscrise aduce în lumină și câteva date menite să completeze cunoștințele noastre în legătură cu documente¹⁸ care privesc în mod direct cultura muzicală românească. Câteva dintre aceste manuscrise erau însă mai demult cunoscute și din sumarele descrieri ale ale lui V. Benešević. De pildă un „miscelaneu muzical”¹⁹ semnalat la noi mai întâi de V. Grecu²⁰, apoi de Sebastian Barbu-Bucur²¹ care a crezut, după Benešević, că este scris între secolele 16–17, este descris acum de Balageorgos²² drept anastasimatar Hrisaf cel Nou + antologie datat de la mijlocul sec. 18; nu este de mâna lui Calist al Nicheei, nici nu conține *scrieri* ale acestuia, arhimandritul figurând doar ca autor al unui irmos

⁹ Géhin și Frøyshov, *Nouvelles découvertes*, p. 180.

¹⁰ Géhin și Frøyshov, *Nouvelles découvertes*, p. 181 (mai multe fragmente de *kontakaria* dintre secolele 11–14).

¹¹ Se pare că manuscrisele și fragmentele din colecția noilor descoperiri vor fi recenzate în volumul al III-lea al catalogului (studiul introductiv, p. 1β).

¹² Cf. p. μ'.

¹³ Gr. Stathis, editorul și al acestei lucrări de catalografie, semnează *Προλεγόμενα* (p. κα'–λβ').

¹⁴ Cf. cuvântul înainte semnat de Damianos al Sinaiului, egumenul mănăstirii, p. ια'–ιγ'.

¹⁵ Δ. Κ. Μπαλαγεώργος, *Η Ψαλτική παράδοση των Ακολουθιών του βυζαντινού Κοσμικού Τυπικού*, Atena, 2001 (Μελέται 6). Δημήτριος Κ. Μπαλαγεώργος, *Οι άποκείμενοι στη βιβλιοθήκη της ιεράς μονής του Σινά αυτόγραφοι κώδικες του Ιωάννου ιερέως του Πλουσιαδηνού*, în: Proceedings of the 1st International Conference of the ASBMH, Paeania, 10–15 sept. 2007. Ed. by Nick Giannoukakis, 2008, p. 30–69 + 29 reproduceri. Φλώρας Κρητικού, *Ο Ακάθιστος Ύμνος στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή μελοποιία*, Atena, 2004 (Μελέται 10. Teză de doctorat din 2001). Doamna Flora Kritikou este și doctor în paleografie muzicală la Sorbona (École pratique des hautes études), cu teza *Le manuscrit Laon, Bibl. Mun. 263 et ses correspondances dans les hymnaires du Nord-Est de la France. Étude comparée des répertoires liturgiques musicaux*, 2004.

¹⁶ *Εἰσαγωγή*, p. λξ'–ξξ'.

¹⁷ Indicii sunt compilați de Flora Kritikou.

¹⁸ Pentru alte mărturii românești la Sf. Ecaterina-Siani, cf. Adrian Marinescu, *Obiecte românești și mărturii despre români aflate astăzi în arhivele M-rii Sf. Ecaterina de la Muntele Sinai*, în: Anuarul Facultății de Teologie Ortodoxă „Justinian Patriarhul” din București, anul universitar 2007–2008, Ed. Universității din București, București, 2008, p. 379–430; *idem*, *Mănăstirea Sf. Ecaterina de la Muntele Sinai și legăturile ei cu Țările Române. Perspectivă istorico-patristică*, Ed. Sophia, București, 2009, 595 p.

¹⁹ Virgil Cândea, *Mărturii românești peste hotare*, vol. II, București, 1998, *Adaosuri la vol. I*, p. 65 (8). Acest adaos a intrat în *Mărturii*, serie nouă, I, București, 2010, p. 498 (EGIPT), în două locuri, sub nr. 145 și 147. În prima ediție a *Mărturiilor* (p. 244, № 126) figurează drept *miscelaneu* din sec. 16–17, cuprinzând și *scrieri* ale arhimandritului Calist al Niceii (Moldova). Dar este vorba de unul și același manuscris (Benešević 1265), deci trebuie să rămână o singură notă, care să cumuleze la *Ref.* atât trimiterea din catalogul lui Benešević, cât și semnalările lui V. Grecu și S. Barbu-Bucur (a se vedea notele următoare).

²⁰ În *Codrul Cosminului* 7, 1931–1932, p. 537.

²¹ S. Barbu-Bucur, *Cultura muzicală de tradiție bizantină [...]*, București, 1989, p. 228, nota 697: „Un Calist arhimandritul Νικαίας din Țara Moldovei găsim și într-un codice muzical (nr. 1265) din secolele XVI–XVII, păstrat la Sf. Ecaterina-Sinai”.

²² Benešević 1265 (p. 12) = Kamil 1827. Recenzia lui Balageorgos între p. 249–253 (60).

(f. 193: Κάλλιστρου [sic] ἀρχιμανδρίτου Νικαίας, ἐκ χώρας Μολδαβίας· [ῆχος] δ' Τὴν ἄδικον βλέπουσα σφαγὴν σου²³.

La f. 74^v din manuscrisul Sinai 1330²⁴ citim următoarea rubrică: ἰωάννου νικολάου αλεξάνδρου τοῦ εὐσεβεστάτου | καὶ φιλοχρίστου ἡμῶν αὐθέντος καὶ ἡγεμόνος | πάσης ουγγροβλαχίας | πολλα τὰ ἔττη. Deși din recenzie foarte sumară a acestui manuscris²⁵ nu aflăm nici autorul și nici ehul piesei, credem că este vorba de polihronionul închinat lui Nicolae Mavrocordat de mitropolitul Târnovei și Adrianopolei, mai apoi patriarh ecumenic sub numele Atanasie al V-lea (mai 1709 – 4 dec. 1711)²⁶. Această aclamație voievodală se află și în BAR gr. 879, f. 266^v–267²⁷. Cretanul Atanasie Margunios, pe care izvoarele mai vechi, începând cu Atanasie Comnen Ipsilant²⁸, l-au confundat, se pare, cu înaintașul său la tronul ecumenic, Atanasie al III-lea Patelarios (25 febr. 1634 – 5 apr. 1634; 13 iun. 1652 – 30 iun. 1652)²⁹, a fost unul dintre compozitorii de seamă ai veacului său³⁰. Este prezent în catalogul lui D. Balageorgos și ca scrib al unui manuscris psaltic, datat 1687. Este un ikimatar (*imnul acatist*)³¹ pus pe muzică de Ioan Kladas, care cuprinde și următoarea însemnare la fila 119: οἱ παρόντες οἴκοι ἐγράφησαν παρ | ἐμοῦ ἀθανασίου, μητροπολίτου Τορνόβου | μαργουνίου τοῦ Κρητός ὄντος μου εἰς φυλακὴν ἀπὸ ἐθελokaκίαν τοῦ πατριάρχου διονυσίου | σερ ὀγλάν· 1687 Ἰουνίου ἀη [1 iunie]³² ([...] aflându-mă eu în recluziune din reaua voință a patriarhului Dionisie Seroglan)³³.

Un manuscris trecut în *Mărturii românești peste hotare*³⁴ drept «*Psaltire*, scrisă de „preanobilul Dimitrie Ioan tînăr în știința cîntării”, Țara Românească, 1655», după Benešević și V. Grecu³⁵, se vede acum a fi un antologhion muzical³⁶ copiat de un ucenic al ieromonahului Arsenie ὁ μικρός (f. 74, 130^v, 132^v, 140), anume Dimitrie [al lui] Ioan (Δημήτριος Ἰωάννου³⁷, «νέος ἐν μουσικῇς ἐπιστήμῃς»). Pe f. 14 (στο παράφυλλο ιδ') este o însemnare în românește, a cărei dată o aflăm doar de la Benešević³⁸, după subscripția de la f. 164. Balageorgos o reproduce și dânsul la p. 393 (fig. 50):

²³ Stihiră din canonul Crucii și Învierii (κανὼν σταυροαναστάσιμος), cântarea a 8-a, glas 4, la slujba de duminică la utrenie. Cf. *Octoiul mare*, București, 2003, p. 273: «Junghierea Ta cea nedreaptă văzând-o». *Παρακλητική*, Veneția, 1864, p. 146.

²⁴ Balageorgos 122, p. 596. Manuscrisul, un anastasimatar Hrisaf cel nou, este din prima jumătate a sec. 18.

²⁵ Catalogul lui Benešević nu face decât să menționeze această psaltichie, datând-o «XVII вѣка» (p. 23).

²⁶ P.Ș. Năsturel, *Lista patriarhilor ortodocși*, în: Hrisovul 7 (1947) 155.

²⁷ Rubrica de la f. 266^v: εἰς αὐθέν(τ)ας ποίημα κ(υρίο)υ ἀθανα(σ)ίου πατριάρχ(ου) ὄν(τ)ας τ(ου)ρνόβ(ου) ὥραιον. S. Barbu-Bucur, *Cultura*, p. 159, și nota 365. Ozana Alexandrescu, *Polihronioane dedicate unor domnitori și ierarhi români – o reevaluare*, în: *Muzica* s.n. an XII, nr. 2 (46) aprilie-iunie 2001, p. 146. Autoarea semnalează acest polihronion și într-un antologhion păstrat la mănăstirea Machairas din Cipru, A.2, f. 301^v. Cf. și A. Jakovljević, *Catalogue of Byzantine Chant Manuscripts in the Monastic and Episcopal Libraries of Cyprus*, Nicosia, 1990, p. 72 (№ 45, mijlocul sec. 18). S. Barbu-Bucur (*ibidem*, p. 158, nota 364) a considerat în mod eronat că și în BAR gr. 152, f. 128^v–129, s-ar afla polihronionul pentru Nicolae Mavrocordat. În realitate, aici este notat un polihronion scris inițial pentru Nicolae Petru Mavrogheni (1786–1790), peste care o altă mână a trecut numele lui Mihail Constantin Șutu (mai multe domnii, în Țara Românească și Moldova, între 1783–1802).

²⁸ Hurmuzaki, *Documente*, vol. XIII: *Texte grecești... culese și publicate... de A. Papadopoulos-Kerameus*, București, 1909, *Prefață*, p. ε' urm. și vol. XIV (traducerile în românește de G. Murnu și C. Litza), București, 1910, p. VI urm.

²⁹ P. Ș. Năsturel, *Lista patriarhilor*, p. 154.

³⁰ S. Eustratiades, *Θράκες μουσικοί*, în: *Ἐπετηρίς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν* 12 (1936) 48–49; M. I. Gedeon, *Ὁ πατριάρχης Ἀθανάσιος ὁ Ε'*, în: *Ἐπετηρίς Ἑταιρείας Κρητικῶν Σπουδῶν* 3 (1940) 193–205; articolul lui Tasos Gritsopoulos în: *ΘΗΕ* 1 (1962) 520–521; M. K. Chatzeziakumes, *Μουσικά χειρόγραφα Τουρκοκρατίας (1453–1832)*, I, Atena, 1975, p. 264; *idem*, *Χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς 1453–1820*, Atena, 1980, p. 40. A fost ucenic, într-ale muzichiei, al preotului Balasie (Χιροποτάμ 318 [Stathis 60], f. 140: μαθητὴς Μπαλασίου ἱερέως καὶ Νομοφύλακος).

³¹ Despre acest tip de culegere, cf. Ozana Alexandrescu, *Ikimatarul în manuscrise din România*, în: *SCIATMC* s.n. 4 (48), 2010, p. 3–7.

³² Sinai 1282, Balageorgos 75 (p. 294–295). Manuscrisul, descris încă din 1980 de M. K. Chatzeziakumes (*supra*, p. 148–149, № 53, cu reproducerea policromă a filelor 16^v–18), se vede a fi fost copiat în mănăstirea sinaită, unde Atanasie era surghiunit, cum rezultă din însemnarea de la f. 119.

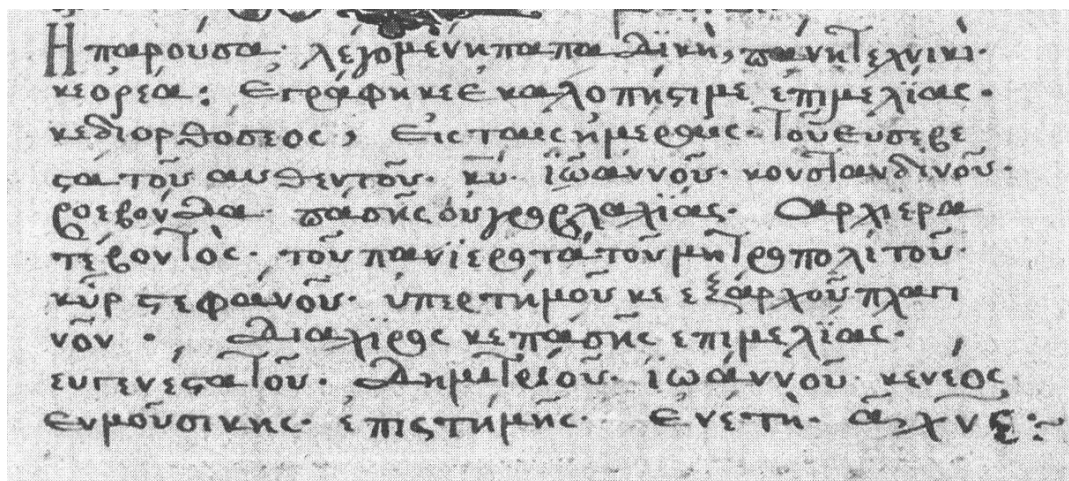
³³ Dionisie al IV-lea Μουσολίμης (Σερογλάνης) era atunci a 4-a oară patriarh ecumenic (sfârșitul lui martie 1686–17 oct. 1687). † Târgoviște 23 septembrie 1696.

³⁴ V. Căndea, *Mărturii*, I, p. 244 [130]; serie nouă, I, p. 499 [151]. Notița din seria nouă este identică.

³⁵ Benešević, p. 19, care trece o dată greșită: 1665; V. Grecu, în: *Codrul Cosminului* 7 (1931–1932), 537–538.

³⁶ Benešević 1297 = Kamil 1855 = Balageorgos 89, antologhion datat (1655), provenit din Ungrovlahia (cf. Balageorgos, p. 384: προέλευση Ούγγροβλαχία). Balageorgos, p. 394: „scribul este agramat (ἀνορθόγραφος)”.
³⁷ Linos Politis – Maria Politi, *Βιβλιογράφοι 17ου-18ου αἰώνος: Συνοπτική καταγραφή*, în: *Δελτίο τοῦ Ἱστορικοῦ καὶ Παλαιογραφικοῦ Ἀρχείου* 6 (1988–1992), Atena, 1994, p. 416 [Δημήτριος Ἰωάννου. Data corectă: 1655].

³⁸ Benešević, p. 19: Есть и румынская приписка отъ „рѣѣ” года, adică 7169 = 1660 sau 1661.



Η παρούσα λέγομένη παπαδική, πάνη τεχνική | κε ὀρέα: ἐγράφη κε ἐκαλοπήσι με ἐπιμελίας | κε διορθόσεος, εἰς ταις ἡμέραις τοῦ εὐσεβε|ζατοῦ αυθεντοῦ κ[υρίο]υ ἰωάννου κονστανδινου | βοεβόνδα πάσης οὐγροβλαχίας αρχιερα|τέβοντὸς τοῦ πανῖεροτάτοῦ μητροπολίτοῦ | κῦρ σεφάνου ὑπερτίμου κε ἐξάρχου πλαγι|νὸν· δια χῖρος κε πάσης ἐπιμελίας | ευγενέσατοῦ δημητρίου ἰωάννου κε νέος | εν μουσικῆς ἐπιστήμῃς· ἐνέτῃ ,αχνέ· „În zilele preaevlaviosului domn kyr Ioan Constantin voievodul a toată Ungrovlahia” – citim în rândurile 3–5 ale însemnării autografe. La data subscriptiei de mai sus, domn al Țării Românești era Constantin Șerban Basarab („Cârnu”), care a domnit în Muntenia (19 aprilie 1654 – 26 ianuarie 1658) și în Moldova, în două rânduri (noiembrie 1659; 31 ianuarie 1661 – februarie 1661). „Sub arhieria preasfințitului mitropolit kyr Ștefan, *hypertimos* și exarh al plaiurilor”, adică a mitropolitului Ștefan al Ungrovlahiei [mai 1648 – iulie 1653; 1655 (înainte de 15 dec.) – † 25 aprilie 1668]. La f. 94 este o piesă compusă de copistul manuscrisului: Παρ’ ἐμός (sic), τῆς Προηγιασμένης ἤχος πλ. β’ Κατευθυνθήτω, iar la p. 632 (fig. 28), coperta manuscrisului.

Într-un antologhion copiat la anul 1845 de un monah Ilie sinaitul ἀπὸ Μεγάλου Τουρνόβου (p. 564) sunt și megalinarii în românește (p. 513–560)³⁹: μεγαλυνάρια, βλάχικα γεγραμμένα, ἥπερ [sic] ψάλλονται εἰς τὰς δεσποτικὰς ἑορτὰς ἀντὶ τοῦ ᾿Αξίόν ἐστιν. *Subscriptio* (catalog, p. 562):

564 Ἀνθολογία περιέχουσα / πλεῖστα ἐκ τῆς ὅλης ἐκκλησιαστικῆς ἐνιαυσίου ἀκο/λουθίας μετὰ τινων καλο/φωνικῶν εἰρμῶν καὶ τηνον / ἐν τῷ τέλος βλαχικῶν με/γαλυνاريων καλλομένων / ἐντὶ τοῦ, ἁξίόν, ἔστιν εἰς / τὰς δωδεκάς ἑορτὰς μετὰ / πλήσστης παρατηρήσεως γρα/φήση κατὰ τὴν νέ-αν τῆς / μουσικῆς γραμμὴν ὑπο / ᾿Ηλία, Μοναχοῦ, Σιναίτης, / ἀπο, Με-γάλου Τουρνόβου, ἐν τῷ Σινέο ὅρος 1845: οκτομβρήου 8

572 Τέλος ἀμὴν
᾿Η. Μ. Σ.

Cunoscut nouă drept copist al frumosului antologhion BAR gr. 1096⁴⁰, întocmit la București în anul 1624, Iacov preotul, ex-episcop al Ganohorei și *in partibus* de Side⁴¹, este și scribul unei antologii-mathimatar al stihirarului pe lunile noiembrie–ianuarie (Sinai 1321). Datat din prima jumătate a secolului al XVII-lea⁴², manuscrisului de 160 de file îi lipsesc începutul și

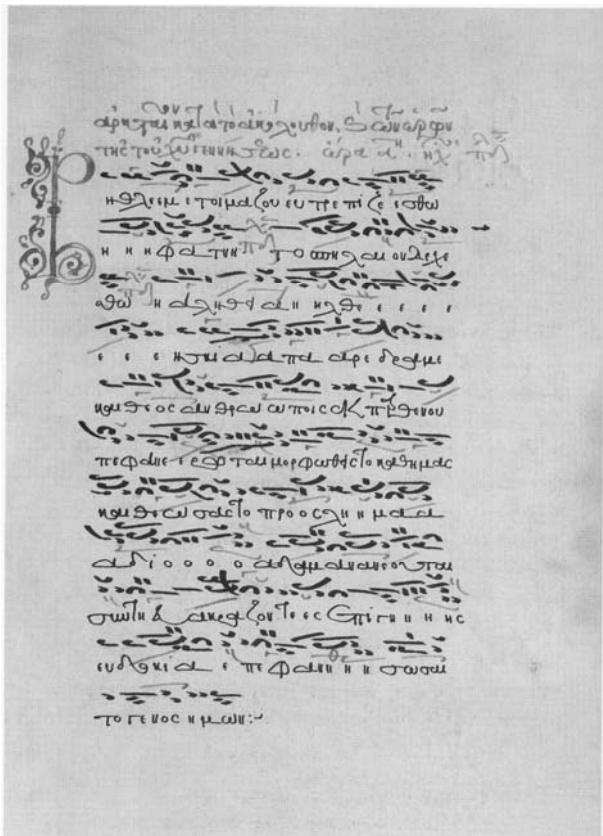
³⁹ Benešević 1316; Kāmil 1874; Balageorgos 108.

⁴⁰ Ozana Alexandrescu, *Catalogul manuscriselor muzicale de tradiție bizantină din secolul al XVII-lea*, București, 2005, p. 19–38 (№ 1).

⁴¹ D. Russo, *Lista mitropolitiilor Proilavului 1590–1828*, în: „Studii istorice greco-române”, I, 1939, p. 272: „în Condițiile Marelui Biserici se întâlnesc doi arhieri titulari de Side și anume, unul Daniil, transferat la mitropolia Proilavului în anul 1752, altul Iacob, transferat la mitropolia de Ganos și Hora în anul 1637”.

⁴² Balageorgos, p. νβ’ și 571.

sfârșitul⁴³. Un alt manuscris copiat de același caligraf și păstrat în biblioteca de la Sinai este și cel care poartă numărul 1480 în catalogul lui V. Benešević⁴⁴. Pe temeiul asemănării celor două manuscrise sinaite din punct de vedere paleografic, D. Balageorgos le consideră creații caligrafice ale episcopului Iacov⁴⁵, astfel încât atât Sinai 1321, cât și Sinai 1480⁴⁶ se adaugă acum listei codicografice a acestui talentat ucenic și colaborator al mitropolitului Țării Românești Luca Cipriotul⁴⁷, fost episcop al Buzăului, creatorul unei ilustre școli de caligrafi în veacul al XVII-lea, între care cei de frunte, confrați și prieteni, au fost Matei al Mirelor, Ieroteu Cucuzel, călugărița Melania și acest Iacov al Ganohorei⁴⁸.



Sinai 1321, f. 67 (apud Em. St. Giannopoulos, *Η Ψαλτική τέχνη*, p. 169, fig. 17).



BAR gr. 1096, f. 80.

⁴³ Balageorgos 113, p. 571–573. Cf. și M. K. Chatzegiakumes, *Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ τοῦ ἑλληνισμοῦ μετὰ τὴν ἄλωση (1453–1820). Σχεδιάγραμμα ἱστορίας*, Atena, 1999, p. 38, 127, nota 99, dar și Em. St. Giannopoulos, *Η Ψαλτικὴ τέχνη. Λόγος καὶ μέλος στὴ λατρεία τῆς Ὀρθόδοξης Ἐκκλησίας*, Salonic, 2004, p. 169, fig. 17, unde este reproducă fila 67 din acest manuscris pe care autorul îl datează din al doilea pătrar al secolului al XVII-lea.

⁴⁴ Maria-Despina Zoumbouli, *Luc de Buzau et les centres de copie de manuscrits grecs en Moldovalachie (XVI^e–XVII^e siècles)*, Atena, 1995 [Comité National Grec des Études du Sud-Est Européen. Centre d'études du sud-est européen, 34], p. 67, îl trece în lista manuscriselor executate de Luca; dar mai departe, la p. 124, acest ms. muzical este atribuit corect lui Iacob Ganohoritul, datat 1625. Cf. M. K. Chatzegiakumes, *Χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς 1453–1820*, Atena, 1980, p. 126–127 și filele din manuscris reproduse sub nr. 24 din albumul de la urmă. Subscripția de la f. 124^v arată că scribul se afla în acel an în mitropolia Ungrovlahiei, pe care o păstorea Luca, maestrul său într-ale caligrafiei.

⁴⁵ Balageorgos, p. 573.

⁴⁶ Sinai 1480 urmează a fi recenzat în volumul al II-lea al catalogului Balageorgos-Kritikou.

⁴⁷ Linos Politis – Maria Politi, *Βιβλιογράφοι 17ου–18ου αἰῶνος*, p. 454. Autorii acestui repertoriu publicat în anul 1994 enumeră 10 manuscrise atribuite lui Iacov, începând cu BAR gr. 1096. Cele de la Sinai nu erau cunoscute la acea dată.

⁴⁸ Maria-Despina Zoumbouli, *Luc de Buzau*, p. 80: «L'arbre généalogique de l'école de calligraphie de Luc, évêque de Buzau». Gh. Buluță și Sultana Craia, *Manuscrise miniaturate și ornate din epoca lui Matei Basarab*, București, 1984, p. 11: „Dintre elevii lui Luca sunt cunoscuți doar trei artiști care au lucrat în țările române în epoca domniei lui Matei Basarab: Iacob (caligraf de manuscrise liturgice și muzicale, personalitate interesantă a cărei activitate artistică la noi nu a putut fi conturată în aceste pagini din lipsa surselor de informare și documentare), Porfirie și Antim”.



Sinai 1480, f. 24^v–25 (apud M. K. Chatzeziakumes, *Χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς 1453–1820*, Atena, 1980, fig. 24).

DANIEL SUCEAVA

Preot Ion Andrei Gh. Țârlescu, *Catalogul manuscriselor grecești din Biblioteca Națională a României*, Editura Muzicală, București, 2011, 242 p.

Pentru activitatea de cercetare a documentelor vechi din majoritatea fondurilor păstrate în România, în biblioteci publice, arhive, muzee, diferite colecții, cunoștințele de limbă greacă sunt absolut necesare. Dacă cercetarea are în vedere organizarea documentelor în limba greacă – inventarierea și catalogarea acestora – nivelul de stăpânire a limbii trebuie să se ridice la cel al unui filolog-elenist. Acesta este și cazul tânărului cercetător Andrei I. Țârlescu, teolog și elenist, cu studii de teologie și paleografie greacă absolvite la Atena. Cercetarea sa, având ca rezultat alcătuirea unui catalog al manuscriselor grecești din fondul Bibliotecii Naționale a României, este cu atât mai valoroasă, cu cât în ultimii ani au lipsit întreprinderile de acest fel. Pentru fondul grecesc al manuscriselor din Biblioteca Academiei Române ultimul catalog a fost realizat de regretatul elenist Mihai Caratașu, volum publicat postum¹. Asupra manuscriselor grecești din fondurile românești s-au concentrat și studiile unor cercetători care au abordat o anumită zonă de interes, corespunzătoare profilului specializării lor: istoriografie și literatură neo-greacă în studiile seminate de Șerban Papacostea și Lia Chisacoff, muzică de tradiție bizantină în studii ale muzicologilor Sebastian Barbu-Bucur, Vasile Vasile, Nicolae Gheorghită, Daniel Suceava, Costin Moisiș și semnatară acestor rânduri.

Andrei Țârlescu este cercetătorul care a catalogat pentru prima dată fondul complet al manuscriselor grecești păstrate la Biblioteca Națională a României. Cele 61 de numere ale catalogului pe care l-a publicat includ documente începând de la o singură filă (numerele 1, 3, 39, 46, 57) până la volume cu patru și cinci sute de file. Conținutul acestora este deosebit de variat, cu unele volume cuprinzând segmente din domenii diferite sau unele dificil de încadrat conform unei abordări actuale; de exemplu segmentul despre

¹ Mihail Caratașu, *Catalogul manuscriselor grecești. BAR 1067–1350*, vol. III, ediție îngrijită de Emanuela Popescu-Mihuț și Tudor Teoteoi, Prefață de Acad. Gabriel Ștrempel, București, 2004.

„Tălmăcirea diferitelor vise” (în nr. 15, p. 89) cărui domeniu îi aparține? Dar tocmai această diversitate poate face obiectul cercetării și primul acces la materialul documentar îl oferă un catalog. Structura manuscriselor, după conținut, este următoarea: epistolar (nr. 49), registru de cheltuieli (nr. 54 și 60); domeniul juridic (nr. 14), domeniul științific incluzând matematica (nr. 8, 37), geometria (nr. 6), geografia (nr. 11), filozofia (nr. 10, 19, 50, 55), istoria (nr. 48), metafizica (nr. 23 și 40). Numerele 15 și 19 reunesc un conținut eterogen (astronomie, astrologie, calendare). Trei volume (16, 17, 18) reprezintă sectorul de medicină, cel care le-a alcătuit fiind medicul Apostolos Adamantidis în perioada 1874-1880. Poate o cercetare viitoare să aibă în vedere activitatea acestui medic, care să pună în evidență aspectele legate de știința medicală în contextul epocii. Un segment mai larg îl ocupă volumele cu conținut teologic-liturgic (nr. 2, 4, 22, 24, 41, 42, 51, 59), iar cea mai mare pondere o dețin manuscrisele de muzică psaltică (5, 7, 9, 12, 13, 20, 21, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 43, 44, 45, 52, 53, 56, 58). Cele 28 de manuscrise cuprinzând muzică de tradiție bizantină sunt, cele mai multe, în notație hrysantică, așadar datând din secolul al XIX-lea. În unele volume, pe lângă textul în limba greacă figurează și text în limba română, pentru indicații tipiconale și textul literar al cântărilor. Un exemplu în acest sens, demn de interes deoarece păstrează și colofonul, este nr. 12. Acest manuscris a fost alcătuit în 1785 de către Ioan, psaltul carea apare, pe parcurs, și în calitate de autor, de fapt, autor al traducerii în limba română și al adaptării muzicale a unor cântări atribuite autorilor greci (după cum apare la p. 84 din catalog), demonstrând astfel procesul de românire a repertoriului, proces desfășurat, după cum atestă acest manuscris, și în epoca fanariotă care favoriza cultura exprimată în limba greacă. Pentru volumul cu numărul 31, detalii referitoare la încadrare și la conținut se găsesc în lucrarea publicată de noi în anul 2005². Un manuscris important este și nr. 29, cel alcătuit în 1820 de către renumitul psalt Nikifor Kantouniaris. Cele mai valoroase volume sunt cele trei manuscrise provenind din colecția bizantinologului Ioan D. Petrescu; acestea sunt cele cu numărul de inventar al BNR 27820, 27821 și 27822, în catalogul de față cu numerele 43, 44 și 61, acesta din urmă inaccesibil cercetării în momentul redactării materialului.

În ceea ce privește strict specializarea noastră, am înregistrat și unele redări eronate, acestea fiind, desigur, detalii ce țin de terminologia specifică. Referitor la modul de prezentare și organizare a materialului, apreciem ca fiind deosebit de utilă traducerea în limba română, dar nu am găsit o justificare pentru prezentarea textului original în redare transliterată. În ansamblu, *Catalogul manuscriselor grecești din Biblioteca Națională a României* reprezintă un valoros instrument de lucru, necesar celor care se dedică cercetării, în diferite domenii, ale acestor documente, unicate, aflate în fondurile din România. De asemenea, întrucât este prima catalogare a manuscriselor grecești din Biblioteca Națională a României, lucrarea autorului Andrei I. Țârlescu reprezintă și un material bibliografic deosebit de important referitor la semnalarea acestor manuscrise în circuitul internațional al documentelor grecești.

OZANA ALEXANDRESCU

Octavian Lazăr Cosma, *Opera Română din Cluj. 1919–1999*, Vol. I (1919–1959), 889 p.; Vol. II (1959–1999), 791 p., Editura Charmides, Bistrița, 2010, 2012

Monografia *Opera Română din Cluj. 1919–1999* pune în lumină activitatea uneia din cele mai prestigioase instituții cultural-artistice românești pe o perioadă de opt decenii – de la înființarea sa până la finele secolului trecut.

Aspirațiile, străduințele susținute generație de generație, imensul efort comun, dorința pe deplin legitimă de afirmare și emancipare ale urbei clujene, precum și conturarea unei conștiințe civice românești elevate, în confluență cu spiritul unei multiculturalități firești, s-au văzut împlinite prin înființarea deopotrivă a Operei și Universității din Cluj.

Autorul monografiei, Acad. Octavian Lazăr Cosma, istoric al muzicii românești, a considerat că au rămas antologice cuvintele lui Sextil Pușcariu, citându-le în introducere: „Desigur că Opera din Cluj e, alături de Universitate, una din faptele mari ale generației noastre” – generație ce s-a putut manifesta plenar

² Ozana Alexandrescu, *Catalogul manuscriselor muzicale de tradiție bizantină din secolul al XVII-lea*, București, 2005, p. 269.

după înfăptuirea României Mari. La aceste cuvinte s-au impus a fi alăturate și cele ce completează un context istoric existent atunci, apărute în revista *Patria*, aparținând scriitorului Ion Agârbiceanu: „Noi, care nu ne-am putut gândi în vremea robiei să avem o trupă de operă română, ne bucurăm de un an de reprezentațiile Operei Române din Cluj” (menționăm că la data înființării Operei Române – ulterior denumită Opera Națională – din Cluj, exista Opera Maghiară, care nu s-a desființat niciodată).

E foarte important de subliniat că ambele instituții – atât Opera cât și Universitatea – au fost și au rămas emblematice nu doar la nivel național, ci, în mod constant, la nivel european. Ele se confundă cu devenirea citadină a Clujului, conferindu-i nimbul unui reper academic, științific, cultural-artistic internațional.

Parcurend paginile monografiei, îi (re)descoperim rând pe rând pe inițiatorul Operei Române, dar și al Teatrului Național și Conservatorului metropolei de pe malurile Someșului, considerat de autor „omul providențial pentru Cluj” – compozitorul și dirijorul Tiberiu Brediceanu, avându-i alături pe compozitorii Gheorghe Dima (devenit director al Conservatorului din Cluj) și Iacob Mureșianu, cântăreții de operă Constantin Pavel (primul director al Operei), Ionel Crișan, Stefan Mărcuș, Dimitrie Popovici-Bayreuth precum și celelalte personalități ale orașului, ce au intrat în Comitetul de direcție: dr. Iuliu Moldovan, Emil Hațieganu, dr. Titus Babeș, dr. Onisifor Ghibu (care alături de Valeriu Braniște a făcut pașii decisivi pentru fondarea Universității românești din Cluj).

Sunt prezentate, succesiv, toate stagiunile, repertoriile (cu accent pe creația autohtonă), directorii (Constantin Pavel, Dimitrie Popovici-Bayreuth, Egizio Massini, Victor Eftimiu, Ion Marin Sadoveanu, Victor Papilian, Mihail Nasta, Sabin Drăgoi, Jean Rânzescu, Constantin Bugeanu, Panait Victor Cottescu, Anghel Ionescu Arbore, Mircea Breazu, Traian Popescu, Gheorghe Merișescu, Lucia Stănescu, Tudor Jarda, Ionel Pantea, Emil Strugaru, Ion Piso, Petre Sbârcea – fiecare cu aportul său însemnat în dezvoltarea instituției), dirijorii (Egisto Tango, Oskar Nedbal, George Georgescu, Jean Bobescu, Helmuth Kellermann, Pietro Mascagni, Ionel Perlea, Anton Ronai, George Enescu, Edmondo de Vecchi, George Pavel, Eugen Lazăr, Constantin Bugeanu, Glauco Curiel, Emil Simon, Cristian Mandeal și Petre Sbârcea – dirijori angajați și invitați).

De asemenea sunt făcute cunoscute distribuțiile, atât pentru spectacolele de operă, operetă cât și pentru cele de balet, împreună cu articolele/aserțiunile critice (pro și contra) din acea vreme, semnate de muzicologi și critici de notorietate, apărute în presa locală (cotidiană, periodică) și cea de profil de la București. Nu trebuie uitat faptul deloc neglijabil că Octavian Lazăr Cosma a fost și este critic muzical, deci materialele la care a făcut apel au fost selectate cu autoritatea și expertiza unui critic și muzicolog de profesie, facilitând cunoașterea obiectivă, cât mai aproape de adevăr, sistematică a destinului acestei instituții atât de dorite, iubite, apreciate, respectate.

Protagoniștii – cântăreții, balerinii – completează colectivele, potențând semnificativ valoarea și strălucirea artei promovate de Opera Română din Cluj. Impresionează și în prezent simpla rostire a unor nume precum: Constantin Pavel, Dimitrie Popovici-Bayreuth, Elena Roman, Traian Grozăvescu, Aca de Barbu, Anastasia Dicescu, Elena Drăgulinescu-Stinghe, Jean Athanasiu, Petre Stănescu-Goangă, Lya Pop, Ana Rozsa-Vasilu, Florica Cristoforeanu, Octav Arbore, Lya Hubic, Stela Simonetti, Octav Enigărescu, Ion Piso, David Ohanesian, Ion Dacian, Corneliu Fânățeanu, Lucia Stănescu, Ion Buzea, Virginia Zeani, Ion Budoiu, Mugur Bogdan, Nicolae Herlea, Valentin Teodorian, Maria Bieșu, Titus Pauliuc, Ionel Pantea, Alexandru Agache, Elena Andrieș Moldovan, Angela Nemeș, Carmen Oprișan, Carmen Gurban, Dan Serbac, Elena Penescu-Liciu, Larisa Șorban, Petre Corpade, Valeria Gherghel, Radu Ciucă, Simona Noja, Dan Sas.

Sunt menționați, pe poziția de lideri: Constantin Pavel – regizorul-cântăreț, de departe cel mai prolific autor de spectacole; Jean Bobescu – dirijorul cu cele mai multe spectacole realizate sub bagheta sa (44); Walter Widmann, pictorul scenograf al Operei Române din Cluj timp de aproape 3 decenii – lider în domeniul scenografiei, Hermann Klee – cel mai longeviv și apreciat maestru de cor.

Nu pot rămâne neamintiți maeștrii de balet Roman Morawski, Gabriela Taub Darvas – cu studii sistematice la școala de balet sovietică/rusă, Adrian Mureșan.

Un rol inestimabil în desfășurarea activității l-au avut pianistii corepetitori, remarcabile personalități ale vieții cultural-artistice clujene precum: Ana Voileanu Nicoară, Margareta Spenner Hensen, Olga Vancea, Zeno Vancea, Serghei Trofimov, Heimof Kulibin, Emil Torok, Ronai Anton, Leontin Anca, Adriana Arbore, Max Eisikovits ș.a. La aceste excelente garnituri, aflate însă în spatele scenei, se impune a se adăuga numele lui Caius Olaru (director adjunct/secretar al Operei) – „personalitate extrem de devotată instituției lirice

clujene, cunoscător desăvârșit al artiștilor și, în general, al activității, în cele mai ascunse sectoare” – după cum însuși autorul reiterează și apreciază.

Ambele volume au în componență un număr impresionant de fotografii ale artiștilor scenei clujene și ale invitaților acesteia, de la cele gen portret, chiar crochiuri-portret (pentru cunoașterea vizuală și înscrierea lor în tipul corespondent de memorie) la cele mult mai valoroase, în costumele personajelor interpretate – cu estetica sugestivă aferentă acestora, continuând cu cele de grup – pe scenă, în timpul spectacolelor – ale soliștilor și corului, în care se observă, în bună măsură, scenografia – calitatea și complementaritatea ei expresivă. Admirând imaginile, se recrează în mentalul contemplatorului atmosfera proprie unor vremuri trecute, în care te surprind figurile marcate de stilul epocii împletit în mod armonios cu cel național, ținutele vestimentare, coafurile la modă etc., dar și eleganța și alesul spirit artistic care le caracterizează pe toate. Sunt, de asemenea, fotografii ale personalităților ce au condus sau au participat, din posturi cheie, la dezvoltarea și bunul mers al instituției, precum și imagini ale afișelor și ziarelor vremii – în paginile cărora s-a făcut cunoscută, a fost promovată și s-a comentat activitatea Operei. În primul volum sunt inserate nu mai puțin de 712 fotografii, în cel de-al doilea 669, toate contribuind în mod esențial la aprofundarea textului/continutului. Volumul iconografic al monografiei se ridică la un număr impresionant: 1381!

Monografia dobândește noi și extrem de valoroase atribute științifice prin numeroasele planșe, primele constituind graficele celor 80 de stagiuni, alte 2 grafice, de ample dimensiuni, catalogând repertoriile pe titluri de lucrări, autori și număr de reprezentații, în primele 4 decenii, respectiv, în toate cele 8 decenii de existență cuprinse în monografie. Planșelor cu grafice li se adaugă cele cu diagrame și histogramme (14), prin intermediul cărora se sistematizează toate datele culese, configurându-se astfel statistici extrem de utile în munca de cercetare/sintetizare a multiplelor aspecte ale fenomenului în sine, abordat în integralitatea sa (numărul planșelor se ridică la 96).

Se realizează cu mîgală, obiectivitate și rigoare științifică, proprii cercetătorului în istoria artei, imaginea de ansamblu a Operei Române din Cluj, în uimitoarea ei devenire, generând surprinderea și admirația omului de știință: „Cum a fost cu puțință să se cristalizeze, din nimic, o instituție cu atât de complexe articulații, care să atingă parametrii artistici într-un mediu netradițional? Catalizând atâtea energii și luminate minți, demersul fondării a reprezentat un act de voință națională, coagulând interese majore, dispuse concentric. Totul a descins din mintea lui Tiberiu Brediceanu...”. Există, pare-se, *un fir al Ariadnei*, ce marchează peste timp evoluția la cote înalte a Operei clujene, la capătul căruia se află secretul succesului, identificat cu pasiune și înțelepciune de cei ce au slujit-o și s-au dedicat ei – chintesența valorilor artistice.

În activitatea sa de cercetare, autorul a avut acces – prin bunăvoința, înțelegerea, aprecierea la justa valoare a demersului științific, ale directorului și dirijorului Petre Sbârcea – la numeroasele documente și înscrisuri originale aflate în Muzeul și Biblioteca Operei (fasciculele realizate de Caius Olariu dovedindu-se un aport extraordinar de date și informații în acest sens, extrem de apreciat de Octavian Lazăr Cosma), dar și la colecții particulare (cu predilecție cele de afișe și fotografii) ale marilor artiști ai scenei clujene, ai urmașilor acestora din Cluj și Timișoara.

Subliniem că ambele volume au fost editate în colaborare cu UCIMR (Uniunea de Creație Interpretativă a Muzicienilor din România), al cărei director general este maestrul Ștefan Gheorghiu, și că al doilea volum a apărut cu sprijinul Administrației Fondului Cultural Național (AFCN).

Prin această impozantă monografie, Acad. Octavian Lazăr Cosma a semnat un act de legitimă restituire, apreciere și implicit chemare spre neuitare, redând muzicii și culturii românești un capitol de excepțională însemnătate; de altfel autorul subliniază (referindu-se la Opera clujeană): „Resuscitarea impunătoarei sale diacronii, într-o proiecție ce favorizează unduire de lumini și umbre îi va conferi, desigur, dimensiuni ce riscă să se estompeze odată cu trecerea timpului, ca și aura strălucitoare, adjudecată prin pasiunea, truda și măiestria celor mulți care au înnobilit-o”.

Autor al *Hronicului muzicii românești* – lucrare monumentală din care au fost publicate 9 volume și care oferă, cu adevărat, un act de identitate artei sunetelor de pe aceste meleaguri –, al monografiei *Universitatea Națională de Muzică din București la 140 de ani* (3 volume) și al prezentei monografii *Opera Română din Cluj* (2 volume), academicianul Octavian Lazăr Cosma se dovedește a fi cel mai de seamă istoric al muzicii românești.

CARMEN POPA



Nu sunt mulți cei care se încumetă să stea de vorbă cu un muzician și să-l persuadeze să-și deschidă sufletul în vederea construirii unui volum consistent de amintiri, care să reconstituie coerent o carieră. Și aceasta pentru că viața muzicală autohtonă – și în special lumea operei – este lipsită de un echivalent al efortului uriaș pe care Florica Ichim și entuziasta echipă strânsă în jurul domniei sale la revista *Teatrul azi* și la Fundația „Camil Petrescu” îl întreprind spre folosul întregului teatru românesc. Cu toate că au apărut grație unor politici editoriale dispersate în timp, revelatoare sunt demersurile întreprinse de Iosif Sava, Ligia Ardelean, Luminița Constantinescu, Anca Florea, Despina Petecel, Costin Popa și Sever Voinescu, materializate în volume de convorbiri cu mari muzicieni români.

În opinia mea, volumul analizat în prezenta recenzie se înscrie printre cele marcate de maxima deschidere a interlocutorilor. Exemplare în acest sens sunt dialogurile cu David Ohanesian¹ și Virginia Zeani².

În strădania de a evita intrarea nedreaptă în uitare a unor destine artistice, muzicologul Grigore Constantinescu a inițiat un ansamblu de dialoguri cu Iulia Buciuceanu, apărut apoi prin efortul susținut al familiei.

Aniversată de Opera bucureșteană la împlinirea a 80 de ani, artista a oferit iubitorilor de operă, care o văzuseră pe scenă cu mulți ani în urmă, o surpriză. Pe 29 mai 2011, în pauza unei anoste reprezentații cu *Aida*, plasabilă în ciclul fără de sfârșit al reprezentațiilor în care se produc soliști ce apar pe scenă precum unii funcționari veniți la lucru doar să semneze condica și să citească ziarul, m-am alăturat unui lung șir alcătuit din distinse doamne și domni care așteptau cuminiți să primească o carte cu autograf. Cea care ne făcea darul fusese și a rămas o adevărată Doamnă a locului, a cărei vârstă nu reușea să atenueze prestața prin care a dominat scena mai bine de trei decenii.

A urmat, în aceeași noapte, devorarea febrilă a paginilor cărții. Vechi și apropiat prieten al artistei, Grigore Constantinescu reușește s-o facă pe Iulia Buciuceanu să vorbească despre familie și carieră cu o sinceritate pe care nu o întâlnim la tot pasul. Aflăm că a avut o primă căsnicie nefericită, urmată de conviețuirea exemplară cu George Constantin – marele artist care contura personaje monumentale și omul de o bunătate intrată în legendă. Din acest mariaj s-a ivit un alt artist, un personaj cu totul special al prezentului teatral: Mihai Constantin. O copleșitoare căldură maternă domină tabloul unei familii ocrotite de Dumnezeu.

Același profund atașament îl are Iulia Buciuceanu pentru muzica pe care a slujit-o din postura unei mari preotese. Căldura focului sacru i-a dat putere să portretizeze cu măiestrie un număr impresionant de eroine. A făcut-o cu un devotament nemărginit, dar și cu orgoliul propriu multor oameni cu adevărat înzestrați.

La categoria sa vocală, aceea de mezzo-soprană, a fost precedată de artiste excepționale. A trebuit să facă față exemplului, apoi amintirii lor. A trebuit să facă față unei concurențe acerbe, aceea a colegelor apropiate ca vârstă. Atributele ei vocale o situau în apropierea cvasilegendarei Zenaida Pally, pe care o consideră un permanent model. A fost conștientă că nu avea farmecul exotic al Elenei Cernei. A rămas vestala focului sacru aprins de Zenaida Pally și a ținut pasul cu Elena Cernei, de multe ori întrecând-o printr-o muncă acerbă și parcurgând asprul drum spre perfecțiune. Cei care au ascultat-o în sală sau îi audiază înregistrările știu că Iulia Buciuceanu spune adevărul. Munca și lupta au făcut ca, după treizeci de ani de carieră, să continue să strălucească. Ceea ce nu s-a întâmplat cu majoritatea colegelor sale de generație.

Episodul pensionării premature continuă să o marcheze. Cânta încă impecabil Azucena din *Trubadurul*, una din cele mai pretențioase partituri scrise de Verdi, și a refuzat să apară în roluri insignifiante, pentru care Opera bucureșteană avea destule candidate.

¹ David Ohanesian, Iosif Sava, *Patima muzicii*, Editura Muzicală, București, 1986.

² *Canta che ti passa. Virginia Zeani în dialog cu Sever Voinescu*, Editura Galaxia Gutenberg, Târgu Lăpuș, 2011.

Spre cinstea ei, Iulia Buciuceanu nu ascunde una din greșelile tinereții (participarea la un lung și solicitant turneu în țări asiatice) și descrie pe larg urmările acesteia (aviz tinerilor cântăreți!).

Amintirile artistei sunt presărate cu mărturisiri de admirație sau simpatie pentru profesori (Mansi Barberis, Petre Ștefănescu-Goangă), pentru zeci de cântăreți (printre care Maria Snejina, Zenaida Pally, Maria Voloșescu, Magda Ianculescu, Maria Crișan, Elisabeta Neculce-Carțiș, Matilda Onofrei, Elena Simionescu, Silvia Voinea, Elena Grigorescu, Eugenia Moldoveanu, Maria Slătinaru, Dinu Bădescu, Garbis Zobian, Mihail Știrbei, Valentin Teodorian, David Ohanesian, Mihail Arnăutu, Nicolae Secăreanu, Silviu Gurău, Nicolae Teofănescu, Ioan Hvorov, Viorel Ban, Dan Zancu, Mihai Panghe), pentru dirijori (Egizio Massini, Jean Bobescu, Mihai Brediceanu, Constantin Petrovici, Carol Litvin), pentru regizori (Jean Rînzescu, Ginel Teodorescu, Anghel Ionescu-Arbore), pentru pianiștii corepetitori (Jenny Schönbaum, Letiția Flavian).

În vârtejul depănării amintirilor se strecoară mici erori de datare a evenimentelor (artista recunoscând că nu a ținut o evidență strictă a evenimentelor la care a participat), ca și omiterea, probabil fără voie, a câtorva colegi alături de care a apărut vreme îndelungată.

Această carte se înscrie printre darurile pe care Iulia Buciuceanu le-a făcut semenilor de-a lungul unei vieți împlinite. Să ne bucurăm de el și să-i urăm artistei să aibă parte de ani însoriți.

LUCIAN SINIGAGLIA

Vera Molea, *Teatrele din grădinile de vară ale Bucureștilor de altădată*, Editura Biblioteca Bucureștilor, București, 2011, 172 p. cu il.

Încă din 1856 un călător străin, Bellanger, citat de Paul Morand în monografia sa *Bucarest* (1935), compara orașul, din centru până în suburbii, cu o „savană de grădini”. Lui Paul Morand, la venirea primăverii, orașul îi apare fascinant: „Plăcerea și verdeața sunt frumusețea lui diabolică. Nimeni nu mai doarme în aceste prealuminoase nopți. Ești beat de zgomot, de praf, de parfumuri”¹. Grădinile capitalei, cu teatrele lor astăzi dispărute, îi trezesc interesul Verei Molea, care le consacră volumul *Teatrele din grădinile de vară ale Bucureștilor de altădată*; autoarea urmărește evoluția acestor spații de artă și *loisir* pe parcursul unui secol.

Inițial, teatrele deschise în sezonul estival nu funcționau în proximitatea unei clădiri-restaurant, ci se grupau în jurul Teatrului celui Mare. Mai târziu ele aveau să apară prin diverse cartiere bucureștene, adăugând capitalei o notă particulară de farmec: „Teatrul din grădinile de vară ale Bucureștilor de altădată a rămas unul dintre cele mai mișcătoare capitole din istoria teatrului românesc. Că spectacolele care s-au desfășurat pe acele scene nu s-au situat în categoria celor de înaltă artă este un fapt mai mult decât evident. Trecând peste neajunsurile acestor reprezentații, în care abundau cabotinajul, expresiile licențioase, bâlbâielile, jocul neinspirat al unor actori, în ideea de-a obține râsul cu orice preț, nu putem să nu recunoaștem faptul că ele au făcut parte din acel pitoresc al Bucureștilor” – notează autoarea (p. 143). Recuperate din arhive, biblioteci, istorii ale teatrului sau ale orașului, însoțite de ilustrații ale timpului sau din memoriile artiștilor de altădată, scenele de teatru prind viață în această carte nostalgică, trăind prin chipul celor ce le-au frecventat: băcani, tejghetari, calfe, studenți, negustori, politicieni, diplomați și prinți, o lume amestecată venită din toate colțurile urbei pentru a privi și a fi privită, asistând – după moda timpului și gustul propriu – la vodeviluri și melodrame, la operete și spectacole de revistă.

Autoarea ne reamintește că pe scena grădinii Blanduzia s-a lansat tangoul, iar la Oteteleșanu se cântau nemuritorul vals și cele mai noi operete de la Viena, interpretate de artiști adulați din epocă: Nicolae Leonard, Florica Cristoforeanu, Grigore Gabrielescu. Cântând la Walhala, Standt-Pest și Union, Aristizza Romanescu interpreta cu vocea sa cristalină cupletele celebrei artiste franceze de operetă și varieteu Anne Marie Louise Judic, dând nenumărate „bisuri” și primind, firește, un câștig în plus. Iubitorii romanțelor la

¹ Paul Morand, *București*, traducere de Marian Papahagi și Ion Pop, prefată și note de Ion Pop, Cluj, 2000, p. 123.

modă își aveau la Union interpreții favoriți, de la Theodora Marinescu la elevii lui I.D. Ionescu. Șansonetista Mary Fannelly, adusă din Franța, cânta *Je fait des bêtises*, *Le Trocadero* sau *Într-o seară la Chat Noir*, utilizând o savuroasă limbă româno-franceză care, firește, îi binedispunea pe spectatori. I.D. Ionescu excela în arta cupletului. Genul – cultivat în trecut de Costache Caragiale, Matei Millo și Iorgu Caragiale – a fost studiat de I.D. Ionescu în aspectele sale multiple: voce, dicție, mimică, gestică, dans. De la „Musiu Millo” a învățat arta rostirii firești a replicii, nuanțarea ei, realismul scenic, împrumutând de la acesta nu numai modalitățile scenice, dar și repertoriul. Vera Molea descrie costumul de scenă al artistului, croit după moda vremii: „Ionescu apărea îmbrăcat în pantaloni vârgați sau pepiți, cu jachetă, jabou sau papillon, pălărie albă rotundă din pai de Italia (pe care a înlocuit-o mai târziu cu jobenul) și nelipsitul baston. Mai târziu s-a îmbrăcat în frac negru cu decorații.” (p. 33). Nicolae Dinescu observa că fizicul artistului și stilul său vestimentar ocupau un rol important în spectacolul de music-hall. Cupletele erau însoțite de o serie de gesturi devenite clișee, cum ar fi salutul cu pălăria, ocheadele, învârtirea bastonului, mișcările calculate ce subliniau poanta². Ovaționat seară de seară alături de șansonetista Fannelly, I.D. Ionescu a intrat în istoria teatrului românesc prin mult citata replică a lui Jupân Dumitrache, care povestește cum și-a dus familia „la Iunion”, să vadă „comediile alea de le joacă Ionescu”.

În volumul Verei Molea, fiecare grădină, fie că e vorba de Rașca, Arena cu cai, Union, Orfeu (fostă Guichard), Stavri, cea a lui Mitică Georgescu, Dacia, cea a Berăriei Crebs, Jignița, Blanduzia, Oteteleșanu, Ambasador, Amicii orbilor, Colos sau de cele ale Teatrelor Nou și Cărbuș, își are reconstituită propria-i istorie, cu artiștii care i-au dat strălucire, dar și cu momentele de declin, de dispariție, de uitare. Autoarea inventariază repertoriul efemerelor trupe estivale, amintindu-ne piesele, operetele și cupletele reprezentate pe fiecare dintre aceste scene. Sunt surprinse momente când un gen de spectacol îl detronează pe cel adulat anterior, când o grădină pierde succesul în favoarea alteia, când un „cap de afiș” îi ia locul altuia în inima și preferințele spectatorilor. Grădina Oteteleșanu ia locul Unionului, așa cum Tănase preia succesul predecesorului său I.D. Ionescu.

În vara anului 1928, publicul bucureștean ia cu asalt Teatrul Cărbuș pentru a o urmări pe exotica Josephine Baker în revista *Negru pe alb* scrisă de A. de Hertz, Nicolae Kirițescu și Nicolae Vlădoianu pentru această ocazie. Tănase comanda la Paris decorurile și costumele pentru spectacolele sale. O nouă epocă începe pe scena Cărbușului: epoca paietelor, a penajelor, a costumelor sofisticate, a jazzului și, firește, a inegalabilelor cuplete care l-au făcut celebru pe Tănase. Urmărindu-i evoluția, autoarea reține o confesiune pe care întemeietorul Teatrului Cărbuș avea s-o facă peste ani și în care explică modul său de a prelucra un cuplet, fixându-se inițial pe stabilirea mesajului și, ulterior, ajungând până la redarea lui firească, simplă, normală: „cupletul la mine pierde noțiunea de poezie pe muzică și devine o petiție îndrăzneată adresată verbal printr-un intermediar: scena”³. Prin această abordare, artistul, care ar fi putut evolua cu succes în orice gen dramatic, devine cu timpul un simbol al revoltei omului simplu, el îndreptând satira spre lucrurile care nu mergeau bine în viața politică și socială a țării. Tănase o angajează în 1934 pe Maria Atanasiu, viitoarea Maria Tănase, figură legendară a muzicii românești. În perioada 1919-1938, Teatrul Cărbuș duce genul revuistic la apogeu, prin talentul inconfundabil și personalitatea carismatică a lui Constantin Tănase.

În mozaicul pe care autoarea îl recompilează cu minuțiozitate, grădinilor din centru li se alătură altele, mai obscure, mai puțin faimoase: Amiciția, Grădina Comercială, Belle-Vue, Eldorado, La Lumea Nouă, Walhala, Tipter, Suvenir, Fortuna, Eden, Odessa, Roma, Casino, Astoria, Alcazar, Volta-Buzești și altele. Munca asiduă de documentare a Verei Molea se cuvine salutată; cartea ei ne familiarizează cu teatrul grădinilor bucureștene de odinioară, invitând totodată la căutări viitoare, căci subiectul – savuroasă anexă la o istorie socială și mondenă a capitalei – rămâne deschis.

IOLANDA BERZUC

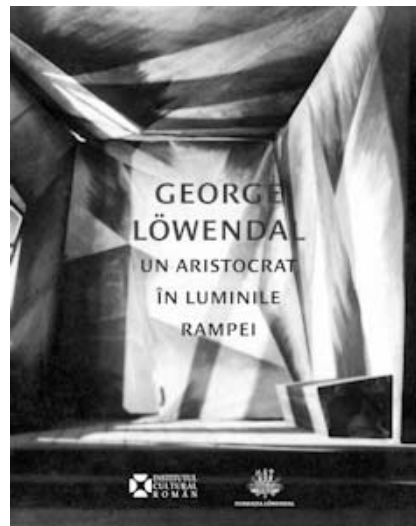
² Nicolae Dinescu, *Revista de altădată*, București, 1973.

³ *Rampa*, anul 20, nr. 5884, luni 23 august 1937, p. 1.

George Löwendal. Un aristocrat în luminile rampei, coordonator: Ariadna Avram, Institutul Cultural Român și Fundația Löwendal, București, 2011, 264 p cu il.

Albumul *George Löwendal: un aristocrat în luminile rampei* (cu o versiune în limba engleză, intitulată *George Löwendal: An Aristocrat in the Limelight*) a fost lansat la expoziția *Baron George Löwendal – Rediscovery of a great European stage designer from the beginning of the 20th century*, organizată de Fundația Löwendal la Institutul Cultural Român din Praga cu prilejul Cvadrienalei de scenografie și arhitectură teatrală din 16–26 iunie 2011.

Câteva luni mai târziu, pe 31 octombrie 2011, a avut loc și la București lansarea aceluiași album, în cadrul Festivalului Național de Teatru, la sediul Fundației Löwendal, lansare urmată de un dialog pe tema: *George Löwendal și sincronismul formelor europene*. La invitația Ariadnei Avram, fondatoarea și președinta fundației și nepoata baronului, au răspuns Ruxandra Garofeanu, președintele Centrului Cultural ArtSociety, Horia-Roman Patapievic, președintele Institutului Cultural Român și al Rețelei Europene a Institutelor Culturale Naționale (EUNIC) și George Banu, teatrolog, președintele de onoare al Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru (A.I.C.T.). În luna următoare, între 21 și 27 noiembrie 2011, expoziția de scenografie *George Löwendal: un aristocrat în luminile rampei* a fost găzduită și de Ambasada României la Paris, în Salonul de Aur al Palatului Béhague.



De-a lungul vremii, lui George Löwendal i-au fost dedicate două albume monografice¹, un catalog de expoziție² și mai multe studii referitoare la picturile sale. Albumul de față este prima lucrare consacrată în mod special creației sale scenografice și activității sale de aproape trei decenii în domeniul teatrului.

Cele două fiice ale sale – Lydia Löwendal Papae și Irina Dall (numele de scenă al actriței Irina Löwendal) – s-au îngrijit în timp de constituirea unei bogate arhive care cuprinde note memorialistice, corespondență oficială și privată, afișe, caiete-program, fotografii din spectacole, caiete și carnete cu notițe, crochiuri, schițe de decor și costume, ca și numeroase cronici și articole apărute în ziarele și revistele din Cernăuți, București și din alte orașe în care a lucrat artistul. În prezent, sarcina conservării și valorificării acestei importante moșteniri culturale a fost preluată de nepoata creatorului, Ariadna Avram. Ea a început prin înființarea unei fundații, urmată de organizarea unui concurs adresat studenților la scenografie și de vernisarea primei expoziții retrospective a lucrărilor de teatru ale baronului Löwendal.

Ariadna Avram mărturisește: „prin editarea albumului de față, mi-am propus să aduc în atenția contemporanilor mei creația scenografică a baronului George Löwendal. Spre deosebire de pictura și grafica sa, decorurile și costumele pe care le-a creat sunt lucrări în general mai puțin cunoscute chiar și în rândul experților. Fără îndoială, odată cu apariția albumului, anumite capitole din istoria teatrului și a scenografiei românești vor putea fi reconsiderate și îmbogățite” (p. 13).

Lucrarea, coordonată de Ariadna Avram și prefătată de George Banu, analizează creația lui George Löwendal, având în vedere două criterii: geografic și cronologic. Sunt prezentate datele biografice ale artistului, periodizarea creației teatrale și aprecierea ei de către renumiți regizori și scenografi de astăzi (Matthias Langhoff, Vittorio Holtier, Dragoș Buhagiar).

Albumul este rezultatul unei munci de echipă. Extrasele din presa vremii care însoțesc ilustrațiile pentru o mai bună reflectare a impactului pe care decorurile și costumele realizate de Löwendal l-au avut

¹ Ion Potopin, *Gheorghe Löwendal*, Ed. Meridiane, București, 1987; Corina Fîruiță și Cori Simona Ion (coord.), *George baron Löwendal (1897–1964)*, ediție bilingvă română-engleză, Alcor Edimpex SRL, București, 2000.

² *George Löwendal, pictorul Bucovinei și al țaranului român*, catalog al expoziției organizate în capitala Austriei de ICR Viena și Ambasada României, noiembrie – decembrie 2007.

asupra contemporanilor săi, aparatul critic, teatrografia și bibliografia lucrării s-au cristalizat în urma cercetărilor efectuate de echipa Fundației Löwendal și de istoricii de teatru Ion Cazaban (consultantul științific al albumului și autorul capitolului *Un scenograf al modernității*), Claudia Dimiu, Daria Dimiu, Andreea Dumitru, precum și de Vera Molea, cercetător la Biblioteca Metropolitană București.

În prefața albumului, *Löwendal, baronul artist*, George Banu descrie întâlnirea cu creația scenografică a baronului, până atunci un „om de teatru vag cunoscut”: „Sub ochi mi se revela un artist, senzație ce suscita o profundă emoție!”³. Renumitul teatrolog creionează portretul fascinant al unui nobil originar de undeva între Norvegia și Danemarca, educat în cosmopolitul oraș Sankt-Petersburg, ajuns mai apoi la București și Cernăuți, o personalitate complexă și paradoxală: „De ce acest om mă pasionează? Pentru că e multiplu. Modern și arhaic! Nu numai ... el, exilatul din cauza Revoluției Ruse, face afișe pentru demonstrația de 1 Mai a muncitorilor din Cernăuți; el, ortodoxul, desenează emblema unui teatru evreiesc și alege drept model, pentru chipul lui Iisus, un tânăr evreu; el, artistul savant, se consacră marionetelor; el, modernistul, se împlinește făcând pictură bizantină. Nu-l cunoșteam înainte, dar Löwendal demonstrează, cu geniu, aptitudinea de a nu capitula și, pe de altă parte, de a nu rămâne străin, de a se integra. Baronul venit de departe a sfârșit prin a se îndrăgosti de Bucovina, partizanul «stilizării» s-a dedicat «cloisonismului» bizantin, tânărul alăptat la sânul Avangardei s-a nutrit din puterea credinței ortodoxe. Și de acolo i-a venit – o ipoteză! – puterea de a rezista. «Dumnezeu mă pune la încercare», spunea el”⁴.

În capitolul *George Löwendal, pictor și scenograf, de la Sankt-Petersburg la București, Repere biografice 1897–1964*, sunt trecute în revistă principalele date biografice ale artistului, textul succint fiind însoțit de foarte multe fotografii de familie. George s-a născut pe 10 mai 1897, fiind primul fiu al lui Laurențiu II baron Löwendal. Tot aici aflăm că baronii Löwendal erau descendenți ai regelui Frederic al III-lea al Danemarcei și Norvegiei. După studii la Sankt-Petersburg, în 1918 George își urmează mentorul, Aleksandr Petrovici Aleksandrov, în Basarabia. La Chișinău, Löwendal colaborează cu diverse companii teatrale ca pictor scenograf. În 1921, baronul Löwendal și soția sa, Ariadna Ambrozieva, se stabilesc în București, unde artistul începe să colaboreze cu reprezentanți de seamă ai scenei interbelice, mai ales cu regizorul Iacob Sternberg, adept al „teatrului sintetic”, autor al unor montări de factură experimentală. În perioada 1926–1935, Löwendal lucrează ca pictor scenograf și director tehnic la Teatrul Național din Cernăuți împreună cu artiști de prim-plan ai generației sale: Victor Ion Popa, Aurel Ion Maican, George Mihail Zamfirescu, de care îl apropie viziunea înnoitoare asupra artei spectacolului. Este subliniat aportul său la propulsarea scenei artistice din Cernăuți în avangarda mișcării teatrale românești.

În 1937 Löwendal revine definitiv la București împreună cu familia. Cu toate că se implică din ce în ce mai rar în proiecte teatrale, reia colaborarea cu regizorul Iacob Sternberg în cadrul companiilor conduse de acesta: Trupa „Sidy Thal” și Studioul Evreiesc din București (BITS). Între 1942–1943, Löwendal lucrează pentru scurt timp ca scenograf la Teatrul Național din Craiova.

După ce în 1928 avusese un rol decisiv în fondarea primului teatru cult de păpuși și marionete din România, inaugurat ca secție a Teatrului Național din Cernăuți, în 1945 Löwendal contribuie la înființarea Teatrului Țândărică din București, primul teatru profesionist de păpuși și marionete din România, donând machete și schițe.

Între anii 1950–1957, George Löwendal activează ca profesor universitar la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” din București, iar în perioada următoare (1957–1964) participă cu portrete la expoziții de artă plastică. Pe 18 februarie 1964, George Löwendal se stinge din viață fulgerător.

În capitolul *Un scenograf al modernității*, Ion Cazaban exemplifică valențele sugestive ale decorurilor „sintetice”, stilizate și evocatoare create de Löwendal, artist receptiv la mișcările estetice înnoitoare de la începutul secolului XX (futurism, constructivism, expresionism) și susținător prin întreaga sa activitate al mișcării de teatralizare a teatrului: „Decorurile sale tulbură, captivează prin ceea ce arată, dar, mai ales,

³ George Banu, „Löwendal, baronul artist”, în *George Löwendal...*, p. 17.

⁴ *Ibid.*, p. 19.

sugerează – vag, discret, misterios, uneori. Löwendal realiza scenografia unei stări sufletești în continuă evoluție, vizualizarea unui sentiment într-o inevitabilă intensificare”⁵.

Ca să ne oprim asupra unui singur spectacol, în *Crimă și pedeapsă*, după F.M. Dostoievski, în regia lui Aurel Ion Maican, la Teatrul Național din Cernăuți, stagiunea 1926–1927 „soluția plastică a tablourilor se modifică în funcție de conținutul psihologic [...]. Cadrul realist este propice unei observații obiective a personajului (încercându-se un studiu comportamental), pe când reprezentările zbuciumului său lăuntric, deformate emoțional, exacerbate până la coșmar, vor fi susținute de rezolvarea constructivistă, expresionistă sau cubistă a decorului. [...] Introducerea simbolului scenografic pe parcursul spectacolului sau prezența sa permanentă va urmări să facă perceptibil sensul ultim, relevat de interpretarea stărilor sufletești”⁶.

Următoarele capitole, reunite sub titlul *Scenografii (1922–1949)*, descriu etapele creației lui Löwendal. Sunt precizate orașele și teatrele unde a lucrat în perioadele respective, cu o scurtă introducere scrisă de Andreea Dumitru, care prezintă contextul cultural al fiecăreia: *București, 1922–1926: Primele colaborări (Compania „Bulandra” și teatre de revistă)*, *Colaborări cu trupa din Vilna; Cernăuți, 1926–1935: Scenograf al Teatrului Național, Fondator al primului teatru cult de păpuși și marionete din România (1928)*; *Timișoara, 1934–1935: Un început de stagiune alături de Compania de Operetă „Marioara Cinsky” (Teatrul Banatului)*; *București, Craiova, Brăila, 1936–1949: Ultimii ani de teatru*.

Imaginile din spectacole, schițele de decoruri sau costume sunt însoțite de comentariile artistului, cărora li se alătură cele ale colaboratorilor săi apropiați (mai ales din publicația *Spectatorul*, editată de Teatrul Național din Cernăuți) și de extrase atent selectate din cronicile vremii, astfel încât textul și imaginea să se susțină și să se completeze reciproc. Este de apreciat atitudinea realizatorilor albumului, care nu au omis nici cronicile defavorabile, folosindu-le pentru a reflecta controversale estetice ale epocii, în special pe cele referitoare la mișcările teatrale de avangardă.

Albumul se încheie cu un capitol consacrat impactului pe care artistul George Löwendal îl are asupra oamenilor de teatru de astăzi: *George Löwendal văzut de artiști contemporani*. Pentru regizorul și scenograful Matthias Langhoff „, pictorul și scenograful George Löwendal se înscrie, fără îndoială, printre marii reformatori și înnoitori ai teatrului european din secolul XX. [...] Privesc cu admirație desenele, schițele de decor și fotografiile machetelor lui George Löwendal. Pentru el, jocul între pictură și construcție nu reprezintă un scop în sine, ci își propune să îmbogățească acțiunea ludică și să netezească actorului ieșirea din convențional. Teatrul nu se desfășoară în decoruri, ci în niște spații folosite în așa fel încât să devină teatru”⁷.

Iar scenograful Dragoș Buhagiar conchide, în interviul realizat de Andreea Dumitru: „Prin urmare, pot să afirm, văzându-i schițele de spectacol, că a fost în egală măsură un scenograf al timpului său și un artist vizionar, care nu a preluat de la alții, ci și-a descoperit și inventat de fiecare dată propriile mijloace de a face teatru”⁸.

Albumul, excelent structurat, conturează portretul scenografului și omului de teatru Löwendal pe fundalul mișcărilor estetice ale epocii, precum și influența artistului asupra dezvoltării vieții teatrale în România, aducând informații mai puțin cunoscute până acum, care aruncă o lumină nouă asupra scenografiei românești.

CORINA GUGU

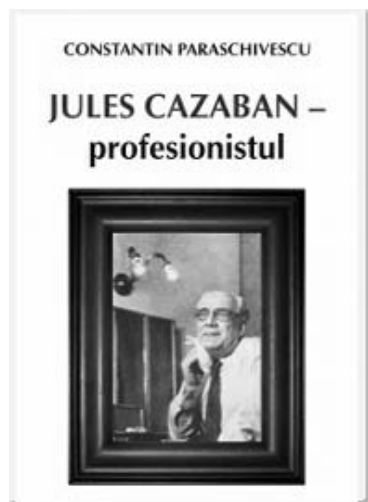
⁵ Ion Cazaban, „Un scenograf al modernității”, în *George Löwendal...*, p. 51.

⁶ *Ibid.*, p. 52.

⁷ Matthias Langhoff despre George Löwendal, în *George Löwendal...*, p. 227.

⁸ Dragoș Buhagiar, „Un artist al timpului său, dar și un vizionar”, în *George Löwendal...*, p. 237.

Constantin Paraschivescu, *Jules Cazaban – profesionistul*, Fundația Culturală „Camil Petrescu” & Revista „Teatrul azi”, București, 2010, 176 p., numeroase il. în text și 51 il. hors-texte



Monografia consacrată de Constantin Paraschivescu actorului Jules Cazaban se deschide cu o genealogie a familiei Cazaban. Criticul de teatru își amintește că primele contacte cu această familie le-a avut prin intermediul colegului său de facultate „din anii 1953–1958, Jean (Ion) Cazaban, cu temeinice cunoștințe de artă și literatură, mereu cu un surâs ghidus pe chip, prietenos, modest și cu umor”, care „e dintr-o spiță de mare faimă în cultura spirituală a neamului nostru, cu origini nobiliare încă din veacul al XVII-lea, în Franța, și ramificații în alte țări europene – marea familie a Cazabanilor” (p. 5). De altfel, acest volum a fost realizat, așa cum mărturisește autorul, cu „sprijinul constant al domnului Jean Cazaban”, nepotul actorului.

Folosind date din monografia *Cazabanii: O cronică de familie* a istoricului literar Eugen Dimitriu, publicată în 2004 la Regia Autonomă „Monitorul Oficial”, Constantin Paraschivescu creionează arborele genealogic al unei familii care își are originea în Carcassonne, în apropierea graniței dintre Franța și Spania, și al cărei strămoș, negustorul Jean Cazaban, a fost înnobilit în 1697. Urmașul acestuia, inginerul constructor François Cazaban, a venit în 1853 la Iași pentru organizarea serviciului telegrafic și apoi a fost angajat pentru proiectarea și realizarea unor drumuri județene în Moldova. Ramura „moldoveană” a marii familii Cazaban începe cu fiul acestuia, Jules, născut la Carcassonne în 1840, dar stabilit în Moldova. Unul din cei doi fii ai acestuia, Ludovic-Pierre Louis Cazaban, născut în 1870 la Iași, este tatăl actorului Jules Cazaban. Inginer, la fel ca tatăl și bunicul său, Ludovic Cazaban se stabilește la începuturile carierei la Fălticeni și se căsătorește în 1900 cu Aneta Checais, întemeind una din familiile de vază ale orașului.

În încercarea de a descrie cât mai exact originile și evoluția acestei mari familii, Constantin Paraschivescu îl citează pe Eugen Dimitriu, care a locuit în Fălticeni vizavi de casa familiei Cazaban: „Consider toamna lui 2001 una norocoasă pentru ideea ce mi-a venit de a răscoli originile acestei familii franceze, în care mai găsim italieni, englezi și austrieci, stabiliți pentru totdeauna pe pământul țării, devenind români prin căsătorii cu autohtoni. Și-au însușit la perfecție limba noii patrii, au urmat școli înalte, au creat opere durabile în domeniul teatrului, muzicii, literaturii, științei”¹.

Jules Cazaban s-a născut pe 16 martie 1903, fiind al treilea din cei șase copii ai familiei. Ca și tatăl său, avea o „fire veselă și orientată spre glume, fin, inteligent și cu tendință de persiflare a celor cu nasul pe sus, încrezuți, aroganți, cu aere de superioritate sfidătoare” (p. 17).

Tânărul Cazaban mergea împreună cu prietenii la vânătoare și pescuit, era preocupat de ceasornicărie și cânta la violoncel în orchestra liceului. Pasiunea pentru teatru și-o descoperă prin clasa a VII-a de liceu, după cum mărturisește actorul într-un interviu din *Rampa*, în 1937, interviu citat de Constantin Paraschivescu. De altfel, în primele două capitole, pe lângă numeroase citate și trimiteri la monografia lui Eugen Dimitriu, apar și multe mărturisiri ale artistului, extrase din acest interviu. În aceste capitole al monografiei, textul este ilustrat cu fotografii de familie și cu imagini ale Fălticeniului de atunci, fiind o dovadă a efortului permanent de documentare al autorului.

Este consemnată și mărturia lui George Cazaban, tatăl lui Jean, despre un succes la Rădăuți al echipei de teatru înființată de Alexandru Marinescu, fostul conducător al trupei particulare în care jucaseră odinioară și Constantin Nottara, Ștefan Iulian, Peter Liciu, Vasile Toneanu ș.a. Spectacolul *Doi sergenți*, în care jucau Jules Cazaban, Grigore Vasiliu-Birlic și Ion Irimescu, a avut un succes atât de mare, încât a fost reluat și a doua zi, la cererea publicului.

În 1924, Jules Cazaban se înscrie la Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică din Iași, la clasa profesorului Mihail Codreanu. În interviul din 1937, actorul își amintește de prima sa apariție pe o scenă profesionistă, la Teatrul Național din Iași: „La Iași a fost, dacă vrei, primul meu an de teatru – și primul meu rol a fost un invitat în *Cafeneaua mică*; aveam și câteva vorbe. Am debutat cu aceleași emoții pe care le are un începător când calcă pentru prima oară pe scenă. Îmi aduc aminte că, fără să vreau, am pus piciorul pe treana unei actrițe, încât, dacă ea s-ar fi mișcat din loc, risca să rămână fără trenă” (p. 31).

În capitolul *Lumea scenei* este evocată în continuare o etapă foarte importantă din cariera actorului, cea de la Teatrul Național din Cernăuți, unde colaborează cu regizorii Aurel Ion Maican și Victor Ion Popa,

¹ Eugen Dimitriu, *Cazabanii: o cronică de familie*, Regia Autonomă „Monitorul Oficial”, București, 2004.

scenograf fiind George Löwendal. Jules Cazaban mărturisește, că adevărata sa carieră începe odată cu numirea lui Victor Ion Popa ca director de scenă și, mai târziu, și director al teatrului.

Sunt amintite rolurile pe care Jules Cazaban le-a interpretat pe scena Teatrului Național din Cernăuți, iar pentru redarea cât mai fidelă a atmosferei acelei epoci sunt citate numeroase mărturii ale unor importanți creatori și cronicari de teatru ai acelei perioade (Victor Ion Popa, Sergiu Milorian – cronicarul ziarului *Comedia*, cronicile din *Spectatorul*, *Glasul Bucovinei*), cărora li se adaugă aprecierile unor istorici și critici de teatru contemporani (Doina Modola, Nicolae Havriliuc). Capitolul este ilustrat cu fotografii de epocă din Cernăuți, cu numeroase desene în carbune făcute de George Baron Löwendal actorilor și regizorilor teatrului (Getta Kernbach, Gina Sandri, Petre Bulandra, Grigore Vasiliu, Jules Cazaban, Victor Ion Popa, Aurel Ion Maican), cât și cu imagini ale decorurilor create de scenograful Löwendal, imagini care fac parte din arhiva George Baron Löwendal și au fost puse la dispoziția autorului prezentei monografii prin bunăvoința nepoatei artistului, Ariadna Avram. Este deosebit de impresionantă compoziția *Jules Cazaban*, desen care îl reprezintă pe actor în cabină, în fața unei oglinzi, în care se reflectă central imaginea unui personaj interpretat de el.

Următoarele două capitole sunt dedicate activității actorului pe scenele bucureștene, intitulate chiar: *Scene bucureștene – Perioada interbelică* și *Scene bucureștene – În vremea războiului*. Partea consacrată perioadei interbelice cuprinde patru subcapitole (*Teatru ca o carte*, *Actor total*, *Teatru de stil*, *Umor și divertisment*).

În 1929, Jules Cazaban vine la București împreună cu Victor Ion Popa și cu un grup de tineri actori de la Cernăuți. Ei vor fi angajați ai Teatrului „Maria Ventura”, nou înființat de artistă. În perioada interbelică, Jules Cazaban va apărea pe scenele următoarelor teatre: Teatrul „Maria Ventura”, Compania „13+1”, Teatrul „Regina Maria”, Teatrul de Vară – Izbânda, Teatrul Vesel – Grădina Marconi, Teatrul Comedia.

Cronicile vremii evidențiază prezența lui Jules Cazaban în rolurile încredințate și consemnează primele sale succese: „Dl. Ionel Țăranu, artist de sigure și bune resurse, a dat Savoare și pitoresc unui mahalagiu de faimă și băiat de inimă, alături de dl. Jules Cazaban, un fericit înzestrat cu care a făcut pereche bună”² (*Periferie* de F. Langer, regia V. I. Popa). În cronică lui Cicerone Theodorescu la spectacolul *Vreți să te jucați cu eu?*, comedia lui Marcel Achard în regia lui Sandu Eliad, sunt subliniate calitățile de actor total ale lui Jules Cazaban: „Actori compleți vor să fie interpreții piesei *Vreți să te jucați cu eu?* și le-a reușit deocamdată: [...] dlui Jules Cazaban o creație strânsă, puternic colorată de inteligență și lirism și care îl situează în justa lumină pe acest element bun, până mai ieri nedreptățit, căci nepriceput în esența resurselor sale”³, așa cum explică Constantin Parascivescu: „alambicată formularea, dar justă observația, înlocuind doar «nepriceput» cu «neînțeles»” (p. 82).

Subcapitolele *Teatru de ansamblu* și *Teatru modern* analizează activitatea actorului din timpul războiului la Teatrul „Maria Filotti”, Teatrul Comedia, Teatrul Alhambra, Teatrul Nostru și Teatrul Ateneul Român.

Caracterizarea făcută actorului de regizorul Moni Ghelerter – „creator de memorabile tipuri”, care dă și titlul unui capitol al monografiei –, este folosită de Constantin Parascivescu pentru a evoca perioada de apogeu a carierei lui Jules Cazaban, care începe în 1947 la Teatrul Municipal. Ca în întreaga lucrare, și aici abundă extrasele din presa vremii. Semnificativă este aprecierea regizorului David Esrig despre Jules Cazaban în rolul lui Caragiale în piesa *Procesul domnului Caragiale* de Mircea Ștefănescu, montată în 1962 la Teatrul de Comedie: „Inteligența, justetea fanteziei, precizia mijloacelor de exprimare artistică îi permiteau să se joace cu imaginile, să le răsucescă și să se răsucescă în jurul lor ca un acrobat, creând reprezentări comice de o rară plasticitate. Un fapt, un personaj descris sau comentat pe scenă de Jules Cazaban devenea imediat vizibil, căpăta relief, avea aer de jur-împrejur. Tot așa găsea, pentru propriul personaj, atitudinea cea mai paradoxală, cea mai puțin comodă, dar cea mai expresivă. Era unul dintre puținii noștri interpreți adevărați ai rolurilor de bufoni shakespearieni, în care inteligența, subtilitatea și marea sa mobilitate interioară se uneau într-un comic agresiv și eficient, de o calitate deosebită. Această forță comică, această libertate a expresiei i-au permis să realizeze cu strălucire prima interpretare scenică în teatrul românesc a figurii lui Caragiale, care a depășit nivelul unei apariții sau rolul unui rezonator într-o față de cortină.”⁴

Monografia se încheie cu o teatrografie selectivă, care amintește atât creațiile artistului pe scenele teatrelor, cât și pe cele din cinematografie, televiziune și radio, (acestea din urmă fiind doar consemnate ca atare, fără o analiză mai aprofundată) și cu o selecție de fotografii ale actorului alături de familie, de soția sa Irina Nădejde și de fiul său Costin (*Album de familie*), fotografii din spectacole (*Personaje de album*) și imagini din spectacolele memorabile *Tache, Ianke și Kadâr* de Victor Ion Popa (1957), *Moartea unui comis-*

² V. Timuș, *Rampa*, 25 octombrie 1929.

³ Cicerone Theodorescu, *România literară*, 25 martie 1933.

⁴ David Esrig – *Jules Cazaban – Caragiale*, în *Teatrul*, nr.10, 1963.

voiajor de Arthur Miller (1959) și *Vizita bătrânei doamne* de Friedrich Dürrenmatt (1963), reunite sub titlul *Magna cum laudae*.

Cartea sintetizează informațiile deja cunoscute despre Jules Cazaban într-un volum în care se conturează, datorită efortului uriaș de documentare al autorului, care a ales întotdeauna pasaje semnificative din presa vremii, atât portretul actorului, cât și climatul epocii și atmosfera din teatre. Din păcate, succesiunea uneori aproape neîntreruptă de citate din cronici, interviuri sau din alte lucrări dedicate artistului îngreunează pe alocuri lectura, dar apelul la texte autentice, normal într-o lucrare cu caracter monografic, nu poate fi decât un ajutor prețios pentru istoricii de teatru interesați de acest subiect.

CORINA GUGU

Maria-Zoe Ionescu, Constantin Paraschivescu, *Ileana Predescu – O prezență magică*, Editura Semne, București, 2010, 395 p., 42 il. alb-negru

Despre magia iradiantă a artei scria odinioară Ion Mihăileanu, în pagini destinate să-i surprindă întreaga expresivitate a privirii și inflexiunile glasului, fragilitatea ființei expuse stărilor contradictorii, sfâșiate între râs și plâns, ale unei alte Gelsomine aflate într-un moment de perplexitate tragică: „Pe frontierele sufletului, când se înserează și când luminile zilei se lasă pătrunse de împunsăturile nopții, când totul e nedeslușit, veghează Ileana Predescu pentru a surprinde stările de spirit incerte, nebuloase. Ea creează un spațiu magic, ce ne reține prizonieri ai pânzei sale, unde moartea se află la capătul hohotului de râs. Prin vizor, se zărește o țintă pe care nu vrea să o nimerească. E extazul neexprimat”¹.

Pus sub semnul artei scenice a actriței Ileana Predescu (dispărută la 12 decembrie 1996), volumul publicat la Editura Semne cuprinde două părți care, deși legate cronologic de personalitatea acesteia, se diferențiază atât prin stil, cât și prin abordare. Prima parte, semnată de Maria Zoe Ionescu, rămâne amprentată și colorată de amintirile din tinerețe ale autoarei, care rememorează într-o noapte de insomnie îndepărtatul an 1942, când a fost înscrisă la Liceul „Domnița Ileana” și când a cunoscut-o pe Ileana Predescu, legând cu aceasta o prietenie de-o viață. Inițiativa elaborării volumului *Ileana Predescu – O prezență magică* îi aparține, la fel ca și susținerea financiară a acestui proiect. Revenită din Franța pentru a publica primul său roman, *Casele grăiesc*, și ulterior a câtorva volume de nuvele și piese de teatru, află că prietena sa se stinge în singurătate, răpusă de o boală devastatoare. Acesta pare a fi momentul declanșator al rememorărilor scriitoarei: ea evocă penuria din timpul războiului, frica de bombardamente și alarme, sentimentul de nesiguranță pe care, ca adolescente, l-au trăit cele două prietene. Maria Zoe Ionescu își amintește emotivitatea și sensibilitatea Ilenei Predescu, plăcerea ei de a spune versuri sau fascinația cu care, de la fereastra casei sale, urmărea filme cu Alida Valli și Maria Denis proiectate în grădina cinematografului Paris: tânăra descoperea pe ecran magia unei alte lumi cu care ar fi dorit să se identifice.

Pasiunea pentru teatru le face să caute în anii aceia marcați de frig și sărăcie o formă de comunicare a sentimentelor, o trăire diferită a acestora, începând cu serbările școlare și continuând cu teatrele de amatori. În anul 1946, experimentau pantomima și baletul în *Colombina și cei doi Pierrot*, iar în 1947 jucau împreună în piesa *Lanțuri* de Allan Laughton². Maria Ionescu interpreta rolul Kathleen Dungannon, iar Ileana Predescu pe cel al lui Moonyean Clare, într-un spectacol regizat de Val Săndulescu. Ulterior au fost distribuite în piesa *Noaptea regilor* de William Shakespeare – Ileana Predescu în rolul Oliviei, iar Maria Ionescu în cel al



¹ Ion Mihăileanu, „Ileana Predescu – O privire ce trădează sfârșirea unei tandreți nesfârșite”, *Steaua*, nr. 9/1978, p. 57 (citată în volum la p. 356).

² Allan Langdon Martin, adesea figurând pe afișe sau în presa românească a vremii ca Allan Laughton, este pseudonimul cu care Jane Murfin și Jane Cowl și-au semnat piesa *Smilin' Through* (1919), o producție devenită populară în perioada interbelică; în România s-a jucat sub titlul *Lanțuri*.

Violei. Autoarea a introdus în volum fotografii care surprind scene din spectacolele evocate. Se pare că familiarizarea timpurie cu scena teatrului de amatori le-a facilitat celor două prietene admiterea la Conservatorul Regal de Muzică și Artă Dramatică. Din comisia de examinare făceau parte Marioara Voiculescu, Marietta Sadova, Velimir Maximilian, Alice Voinescu și Mihail Jora. Maria Zoe Ionescu s-a înscris și la Facultatea de Litere, devenind ulterior cadru didactic la Institutul de Teatru, catedra de Tehnica vorbirii scenice, și a susținut un doctorat cu tema *Fonostilistica vorbirii scenice* la Sorbona. Se stabilește prin căsătorie la Paris, însă rămâne fidelă prietenei sale care se afirmă încă din anii studenției pe scena Teatrului Municipal unde, de-a lungul câtorva decenii, se impune ca o personalitate distinctă. „Tragediana dedublă de o actriță cu mare forță comică, sau comediană tragică, artista e mereu ea, și mereu alta, surprinzătoare, aducând pe scenă eroine care nu se pot uita”³ – scria Alecu Popovici în revista *Teatrul*, amintind de partiturile atât de diferite căroră le-a dat viață, jucând aproape toate genurile (tragedie, comedie, dramă) și traversând împreună cu personajele sale epoci și opere capitale, de la teatrul antic la Shakespeare, de la Cehov la teatrul american contemporan ori la dramaturgia absurdului.

Evocările Mariei Zoe Ionescu se opresc la momentul primilor ani de studenție. Rândurile sale ne poartă spre Bucureștiul de altădată, prin rememorarea locurilor îndrăgite (Conservatorul Regal, Parcul Carol, Mănăstirea Antim), spre anii marcați de entuziasme și iluzii, retrăiți cu înfrigurare și nostalgie.

Solicitat să scrie partea a doua a volumului, Constantin Parascchivescu reconstituie întâlnirea Ilenei Predescu cu teatrul profesionist, care a reprezentat pentru ea o veritabilă „călătorie în univers”. El introduce prin intermediul interviurilor acordate de artistă de-a lungul carierei vocea sa inconfundabilă, mărturisirile ei. În privința profesorilor pe care i-a avut la Conservator, Ileana Predescu precizează faptul că nici profesorul din anul întâi de studii, Aurel Ghițescu, nici cel din al doilea an, marele artist Gheorghe Stărin, nu au contribuit decisiv la formarea ei profesională. Al. Finți, dascălul din ultimii ani, a învățat-o să transmită nu numai ideile personajului interpretat, ci și pe cele ale întregii piese. El considera că artistul trebuie să servească un spectacol și nu să se servească de acesta. Jucând în spectacolele studenților de la regie, Ileana Predescu se face remarcată într-un rol de compoziție, doica din *Romeo și Julieta* în regia lui Vlad Mugur, și în Sonia din *Unchiul Vanea* de A.P. Cehov. Solicitată de prima scenă a țării, dar și de Teatrul Municipal, ea optează pentru teatrul condus cu fermitate de Lucia Sturdza Bulandra, unde va debuta în anul 1951 cu rolul Aksiușa din *Pădurea* de A.N. Ostrovski, jucând alături de artiști importanți ca Ștefan Ciubotărașu, Octavian Cotescu, Jules Cazaban, Emil Botta. Încă de la primele apariții, în spectacolele cu *Vassa Jeleznova*, *Doamna Calafova*, *Take*, *Ianke și Cadâr*, interpreta degaja naivitate, prosepțime și o feminitate aparte, remarcându-se în roluri asemănătoare cu cel din *Pădurea*. În 1957, rolul Florei Toth din piesa *Învățătoarea* de Bródy Sándor îi aduce consacrarea ca artistă complexă și subtilă, capabilă să dizolve în compoziția personajului stări contradictorii, pe care le traversează fără ruperi de ritm, reușind pe deplin să exprime scenic trăirile interioare ale eroinei. În 1958 joacă alături de Lucia Sturdza Bulandra, interpretând-o pe Vivie din *Profesiunea doamnei Warren*, pentru ca un an mai târziu să-i dea chip Ofeliei în *Hamletul* lui Ion Olteanu, cu Fory Etterle în rolul titular. A mai colaborat cu Ion Olteanu în spectacolele *Uraganul*, *Cinstea noastră cea de toate zilele*, *Întoarcerea*, căutând, sub îndrumarea regizorului, să găsească pentru fiecare rol maniere și expresii noi de interpretare. A lucrat în timpul directoratului Luciei Sturdza Bulanda cu regizorii W. Siegfried, Dan Nasta, N.Al. Toscani, Paul Sava, Gheorghe Ghițulescu, Liviu Ciulei și Lucian Pintilie, declarându-și, ca artistă, dependența de regizor. De aceea participarea ei la spectacolul-eveniment *Cum vă place* pus în scenă de Liviu Ciulei, spectacol care a generat în presa de specialitate numeroase dezbateri, îi provoacă o mare bucurie, după cum o recunoaște într-un interviu: „De la el (Liviu Ciulei, *n.n.*) am învățat un lucru esențial: să uit. Spunea să nu ne repetăm, să nu ne manierizăm, să nu cadă praful pe noi”⁴. După rolul Celiei din *Cum vă place*, a mai evoluat sub bagheta lui Liviu Ciulei în *Moartea lui Danton* de Georg Büchner, *Macbeth* de Shakespeare, *Leonce și Lena* de Büchner, *Puterea și adevărul* de Titus Popovici.

Pentru Andrei Băleanu artista reprezenta modelul artistului modern, complex, subtil, care reușește o sinteză superioară între teatrul trăirii și cel al reprezentării, combinând într-un mod strălucit intuiția scenică cu elaborarea cerebrală. Ileana Predescu nu-și construia rolul în fața oglinzii. Simțea nevoia de ceilalți, regizori și parteneri, pentru a-și realiza partitura, dar mai ales simțea nevoia de costum. Așa cum remarcă Luminița Varlam, „Ileana avea un metabolism secundar al costumului, parcă mai agresiv decât al propriei

³ Alecu Popovici, „Ileana Predescu sau «Comedia tragică»”, *Teatrul*, nr. 8/1974, citat în volum la p. 355.

⁴ Ludmila Patlanjoglu și Lelia Munteanu, „O mare artistă în jilțul singurătății”, *Exclusiv Magazin*, 28 februarie, 1995, citat în volum la p. 324.

sale epiderme. I s-a întâmplat, destăinuia ea, să aibă revelația unui rol în momentul în care a îmbrăcat costumul. Plastica personajului pe care îl întrupa trebuia să fie admisă de Ileana Predescu așa cum mamele își admit pruncii nou-născuți la prima vedere. Din punctul de vedere al Ilenei Predescu, veșmântul personajului său nu putea admite variante, tot așa cum pruncul e un dat al creatorului, drept pentru care se impunea cu strictețe testul «pielii în care carnea și spiritul se mișcă»⁵. Eroinele lui Shakespeare, Goldoni, Schiller, Büchner, August Strindberg, George Bernard Shaw, Cehov renasc în gesturile și atitudinile artistei, lăsându-se descoperite de „privirea-laser, privirea-rug, privirea-fum, dimpreună cu glasul-miere sau glasul-ghilotină, o magie trăitoare Ileana, despre care nu știai ce-ți dă și ce-ți ia de la o clipă la alta”⁶. Poate simțind acea vibrație a ființei, a glasului și a privirii, regizori importanți ai teatrului românesc au invitat-o de-a lungul anilor să joace în spectacolele lor la Teatrul Bulandra. Lucian Pintilie, Liviu Ciulei, Vlad Mugur, Radu Penciulescu, Moni Ghelerter, Valeriu Moisescu, Dan Micu, Alexandru Tocilescu, Silviu Purcărete, Alexandru Darie au distribuit-o în spectacolele de mare nivel artistic ale acestei renumite scene. Așa cum remarca și Constantin Paraschivescu, cariera Ilenei Predescu se desfășoară timp de patru decenii într-o echipă capabilă să diferențieze prin fiecare membru al ei calitatea de interpret unicat într-un ansamblu care aspiră de fiecare dată la statutul de teatru de artă. Stimulată într-o primă fază de exigențele Luciei Sturdza Bulandra, Ileana Predescu participă cu fiecare spectacol din perioada directoratului lui Liviu Ciulei la realizările excepționale ale acestui teatru. Deși fidelă acestei scene timp de patru decenii, așa cum a subliniat Constantin Paraschivescu, actrița participă și la inaugurarea Sălii Studio a Teatrului Nottara, în spectacolul *Tigrul* de Murray Schisgal în regia lui Dinu Cernescu. În rolul Gloria, l-a avut partener pe Ștefan Iordache, aflat la începutul carierei. Mircea Alexandrescu aprecia jocul artistei pe o partitură extrem de dificilă: „Aș vrea să vorbesc întâi despre realizarea Ilenei Predescu din piesa lui Schisgal. Este de reținut la această înzestrată artistă talentul ei de a pune surdina chiar violențelor din text, spre a obține un efect mai profund asupra spectatorului, care ar putea fi uneori tentat să se oprească la suprafața unei replici. Trăsăturile de caracter ale personajului ei dezvăluie date profunde, credibile și dăltuite cu vigoare”⁷. În 1968, artista apare în spectacolul *Miracolul* de Maxwell Anderson, regizat de George Rafael. Distribuită în rolul principal – Mary Gray (Ioana) –, artista nu s-a mai bucurat de cronici favorabile, în general considerându-se că a jucat sub nivelul ei obișnuit. În următorul spectacol, cu piesa *Scaunele* de Eugen Ionescu, tot în regia lui George Rafael, Ileana Predescu realizează alături de Constantin Răuțchi un rol de referință în cariera sa, cel al bătrânei, fiind inclusă împreună cu partenerul de scenă în categoria „actorilor totali”, capabili să combine comicul și tragicul cu o artă deopotrivă modernă și subtilă: „În rolul bătrânei, Ileana Predescu demonstrează încă o dată virtuțile unei actrițe cu sensibilitate bogată, cu imaginație liberă, dotată cu o mare suplețe artistică. Ea a izbutit să joace pe toate laturile un rol în care trebuia să sublinieze cu luciditate ceea ce înseamnă o conștiință stinsă, moartă, un rol în care trece fulgerător de la melancolie la exuberanță, solicitând actriței când o spontaneitate candidă, când puterea de a sugera imaginea uzurii cu convențiile sociale. Ileana Predescu evoluează cu rafinament pe hotarul foarte delicat al unui personaj-paiată, despre care te întrebi mereu dacă e real sau fals, fiind totdeauna verosimil”⁸. Acest rol îi conferă artistei, în opinia lui Constantin Paraschivescu, o aură de Gelsomina, personajul interpretat de Giulietta Masina în *La Strada*, evoluția ei scenică – spune acesta – „urmărindu-te ca o splendidă revelație”. Despre stilul interpretativ al Ilenei Predescu, bogat în schimbări de registru, scrie Andrei Băleanu într-un articol: „Încerc zadarnic să definesc pe scurt jocul Ilenei Predescu. Personalitatea ei artistică e dintre acelea care scapă formulelor. Am crezut cândva că e, prin excelență, o actriță a trăirilor nemijlocite, a sensibilității ce se revarsă spontan, dar *Tigrul* și *Scaunele* ne-au dezvăluit un clown și un mim perfect, inițiat în arta subtilă a ironiei și autoironiei. Judecând după *Portretul* sau *Cezar și Cleopatra*, puteai crede că e născută pentru comedie, dar nu pot uita că am văzut-o – și cum! – în Ofelia. Cadrul cotidian al *Passacagliei* i-a convenit de minune, dar în *Cum vă place* ne-a dovedit că gestul și grația clasică îi sunt deopotrivă de familiare”⁹.

Artista a comunicat cu puterea privirii, mobilă și neliniștită, interogativă, expresivă, dar și cu inflexiunile nuanțate ale vocii. Abordând cu egal talent registrul comic și pe cel tragic, a atras atenția unor regizori cu formații și stiluri diferite, de la clasicul Moni Ghelerter la novatorii Vlad Mugur și Liviu Ciulei,

⁵ Luminița Varlam, „A fost odată și va fi”, *Teatrul azi*, nr. 1–2/1997, p. 60, citat în volum la p. 372–373.

⁶ *Loc. cit.*

⁷ Mircea Alexandrescu, „Experimentul 3.3.3- Pirandello, Mortimer, Schisgal”, *Teatrul*, nr. 3/1965, p. 38.

⁸ B. Elvin, „Două personaje în căutarea unei vieți”, *Teatrul*, nr. 3/1965, p. 74–75.

⁹ Andrei Băleanu, „Secretul Ilenei Predescu”, *Teatrul*, nr. 3/1966, p. 90.

de la romanticul artist și regizor Dan Nasta la doi regizori familiarizați cu arta ecranului cum au fost Petre Sava Băleanu și Andrei Blaier. În spectacolul *Orestia* de Eschil, regizat de Vlad Mugur, alterat de un amestec de stiluri interpretative, numai rolul Casandra deținut de Ileana Predescu s-a ridicat la nivelul unei creații impresionante, alături de cel realizat de Petrică Gheorghiu. Vlad Mugur își amintea că ar fi văzut-o pe artistă în rolul Stellei Campbell, interpreta preferată a lui G.B. Shaw, cu care scriitorul a întreținut o interesantă corespondență. Spectacolul dorit de Vlad Mugur s-a realizat însă mai târziu, cu un alt regizor și o altă interpretă. Liviu Ciulei a distribuit-o în roluri de factură lirică și poetică cum ar fi Luise Miller din *Intrigă și iubire*, Marion din *Moartea lui Danton* de Georg Büchner, Rosetta din *Leonce și Lena* de același autor. Străină stilului de interpretare expresionist, Ileana Predescu eșuează în rolul Elisei din *Pelicanul* de August Strindberg, rol pe care, neinspirat, i-l încredințează Ioan Taub. Personajul nu se apropia de structura și sensibilitatea artei. Același regizor pune în scenă și piesa lui Tennessee Williams, *Menajeria de sticlă*, găsindu-i Ilenei Predescu o partitură pe măsura talentului său în rolul Amanda, căruia îi pune în valoare toate fațetele. Eroina sa trece de la tonul teatral autoritar la sentimentalismul ridicol, de la exuberanță la prăbușirea ultimelor iluzii. În versiunea scenică din 1985 a piesei *Hamlet*, semnată de Alexandru Tocilescu, Ileana Predescu interpretează rolul Reginei, pe care în spectacolul din 1959 îl interpretase Tantzi Cocea. S-a spus că, în noua versiune, Ileana Predescu ar fi jucat echivocul personajului partajat între o iubire incestuoasă și dragostea maternă.

Convingerea căpătată încă din tinerețe că teatrul produce magie și emoție va sta și la baza realizării ultimelor roluri ale actriței: Anfisa din *Trei surori* de A.P. Cehov și Bunica din *Woyzeck* de Georg Büchner. Evoluția sa în Anfisa a fost apreciată pentru combinația dintre principiul verosimilității și notele lirice: „Acest binom, acest paradox – real-ireal – din structura personalității sale, o făcea să dea consistență poetică unor personaje aparent prozaice, precum Anfisa din *Trei surori*. În acest remarcabil spectacol, în regia lui Alexandru Darie, Ileana Predescu pășea pe podeaua de lemn a decorului zburând, în timp ce straietele ei țărănești îmbelșugate îi ascundeau povara anilor. Era veselă, săltărească, cel mai statornic simbol al speranței din acea casă răvășită de deznădejde cehoviană”¹⁰. Așa cum s-a spus, balansul între real și ireal, între iluzie scenică și convenție asumată, între teatrul trăirii și cel al reprezentării au definit personalitatea artistică a Ilenei Predescu, în spațiul magic pe care scena și teatrul i le-au oferit timp de câteva decenii.

IOLANDA BERZUC

Mircea Morariu, *Cu și despre Mariana Mihuț*, Fundația Culturală „Camil Petrescu” și Revista „Teatrul azi”, București, 2011, 332 pagini cu il. alb-negru

Mircea Morariu inițiază un dialog cu Mariana Mihuț în volumul *Cu și despre Mariana Mihuț*, în aceeași manieră în care l-a realizat pe cel precedent, *Cu Ion Caramitru de la Hamlet la Hamlet și mai departe* (2009), în seria coordonată de Florica Ichim „Galeria teatrului românesc”. Tot el a semnat și *Carte cu Gina Patrichi* (2008), dovedind o aprofundată cunoaștere a teatrului românesc și a vieții spectacolelor. Înainte de a începe dialogul cu Mariana Mihuț, autorul se supune rigorilor documentării, în dorința de a stabili un cadru obiectiv; el situează fiecare spectacol în epoca sa, pentru ca apoi să se lase în voia rememorării subiective a clipelor esențiale trăite în întâlnirea cu scena. Istoria scrisă a teatrului românesc în perioada comunistă omite orice referire la cenzură, la vizionările ideologice care se asemănau cu ample ședințe de execuție, la spectacole interzise și la autori masacrați, dar mai ales omite să menționeze hărțuirile la care erau expuși actorii, regizorii și autorii din partea aparatului de partid. Lucrurile acestea, care până acum nu se lăsau decât vag întrezărite,



¹⁰ Doina Papp, *O prezență magică*, în vol. la p. 365.

vin să completeze tabloul unei epoci în care s-au risipit talente și eforturi și în care opera esențialmente efemeră a artei scenice dispărea în neant.

În dialogul său cu Mariana Mihuț, Mircea Morariu subliniază contextul politic în care marele talent al artistei s-a afirmat și s-a dezvoltat. Născută în 1942 în Basarabia, Mariana Mihuț se refugiază împreună cu mama și bunica în Banat, la Turnu Severin. Trăiesc cu spaima deportării în Bărăgan până la momentul în care mama se căsătorește cu Nicolae Mihuț, care devine tatăl adoptiv al artistei. În perioada când a urmat liceul (1956–1960), mașinile negre ale miliției sau ale securității continuau să ridice în plină noapte persoane denunțate sau suspecte ca fiind ostile regimului. Despre aceste lucruri se vorbea în șoaptă. Mariana Mihuț relatează întâlnirea cu Grigore Vasiliu Birlic care, după ce o ascultă în cabina sa cu multă atenție și sobrietate, o încurajează în decizia de a se prezenta la examenul de admitere la Facultatea de Teatru. Din comisia de examinare făceau parte A. Pop Marțian, Costache Antoniu, Beate Fredanov, Jules Cazaban; după admitere, este repartizată la clasa lui A. Pop Marțian, ai cărui asistenți erau Octavian Cotescu și Ion Cojar. Se studia după metoda Stanislavski: „ni se cerea – spune artista – să ne apropiem de personaj, să intuim antecedentele, să-i construim un trecut, să-i simțim emoțiile, personalitatea” (p. 26). Colegă cu Ion Caramitru, Valeria Seciu, Virgil Ogășanu, Ilinca Tomoroveanu, Florina Cercel, Mircea Andreescu, Dan Săndulescu, Vistrian Roman, Mariana Cercel, Ovidiu Iuliu Moldovan, Ștefan Radof, Hamdi Cerchez, Rodica Mandache, Lucian Iancu, Marinella Petrescu, Irene Flamann, Cătălina Pintilie și alții, se prezintă la examenul de absolvire cu rolurile Audrey din *Cum vă place* de William Shakespeare și Natașa din piesa *Cei din urmă* de Maxim Gorki.

Mariana Mihuț studiază cu profesoara Paule Sybille mișcarea scenică și cu Sandina Stan vorbirea, discipline pe care le considera indispensabile formării actorului. Artista constată că, în prezent, școala de teatru se ocupă mult prea puțin de aceste aspecte: „Mai cu seamă vorbirea este neglijată și asta se vede, se simte și mai ales se aude. În sensul că nu prea se aude cum ar trebui să se audă ceea ce se rostește pe scenă” (p. 79). Liviu Ciulei observa că excesul dicționiștilor i-a îndepărtat pe artiști de vorbirea scenică și de interesul pentru aceasta. El le cere artiștilor să nu adopte declamatorismul, dar să rețină din această preocupare rostirea inteligibilă a replicilor pe scenă, redescoperind calitățile și puritatea cuvântului.

Exceptată de la regula care impunea studenților să efectueze după absolvire un stagiu în teatrele din provincie, Mariana Mihuț devine artistă a Teatrului Muncitoresc C.F.R. Giulești (Odeonul de astăzi). Timp de opt ani se impune criticilor de teatru și publicului de pe această scenă care – cum mărturisește actrița – putea lăsa impresia de teatru „al cărui repertoriu ar fi fost alcătuit în mod exclusiv din piese cu muncitori” (p. 51); ea subliniază însă că pe această scenă s-a jucat pentru prima dată în România Bertolt Brecht cu spectacolul *Domnul Puntilla și sluga sa Matti*. La aceasta s-au adăugat multe alte piese semnate de autori de prestigiu. Mariana Mihuț a debutat în rolul Gaby din *Pădurea împietrită* de Robert Sherwood și a obținut remarcabile succese cu rolurile Hélène din *Pălăria florentină* de Eugène Labiche, Liz din *Billy mincinosul* de Keith Waterhouse și Willis Hall, Lida din *Bietul meu Marat* de Alexei Arbuzov, Maria Panait din *Visul unei nopți de iarnă* de Tudor Mușatescu, Mira din *Meșterul Manole* de Lucian Blaga, Suzon din *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais și Silvia din *Acești îngeri triști* de D.R. Popescu.

Urmărind-o pe scena de la Giulești, George Banu consemna, într-un articol publicat în *Scânteia tineretului* din 3 iunie 1966, că „actrița poate fi socotită una dintre cele mai captivante figuri ale tinerei generații de actori” (citată în volum la p. 53). Mircea Morariu subliniază că, în 1970, rolul Carmen Anta dintr-un spectacol televizat cu piesa *Ciuta* de Victor Ion Popa „a propulsat-o pe neașteptate pe tână și frumoasa Mariana Mihuț în rândul actrițelor îndrăgite de marele public. Pe vremea aceea, în 1970, nu se folosea cuvântul «vedetă», actorii și actrițele erau numai oameni, artiști «îndrăgiți» de spectatori” (p. 9). După 1989, când termenul „vedetă” revine pe buzele tuturor, artista îl va respinge, considerând că acesta fusese deja confiscat și banalizat de canalele media. Exigentă, perfecționistă, Mariana Mihuț devine prin toate aparițiile sale scenice, așa cum spunea Cristina Modreanu, „o artistă pentru toată istoria modernă a teatrului românesc” (p. 47). În spectacolele de la Giulești l-a avut cel mai adesea partener pe Corneliu Dumitraș, dar a jucat și alături de Silviu Stănculescu și Ștefan Bănică. Acesta i-a devenit partener și la Teatrul Bulandra. Artista regretă faptul că, deși Bănică a fost un mare actor de teatru, publicul l-a cunoscut și l-a apreciat mai ales pentru aparițiile sale la televiziune. Mariana Mihuț lucrează la Teatrul Giulești cu regizorii Geta Vlad, Mihai Dimiu (cel care i-a descoperit și i-a lansat pe Matei Alexandru, Gilda Marinescu, Sebastian Papaiani, Irina Petrescu, Mircea Diaconu, Mihai Mihăiță) și cu Dinu Cernescu, care considera că „Mariana Mihuț este actrița-locomotivă care trage după ea spre succes o piesă întreagă și o distribuție cât cuprinde. Mariana este

genul de actor pe care tu, regizorul, ți-l dorești în orice împrejurare. Ea este maleabilă la orice indicație, dar și de neclintit în ideile sale artistice” (p. 90).

Mircea Morariu consacră un capitol celor trei întâlniri ale Marianeii Mișuț cu piesele lui Dumitru Radu Popescu: rolul Silvia din *Acești îngeri triști*, ultimul rol al artistei la Teatrul Giulești, rolul Maria din *Mormântul călărețului avar* în stagiunea 1980–1981 la Teatrul Bulandra și rolul Cezara din piesa *O batistă în Dunăre*, la Teatrul Național (stagiunea 1996–1997). Interpretate la vârste diferite, cele trei roluri îi oferă artistei partituri generoase și extrem de profunde. În spectacolul de la Teatrul Național găsește un autor și un regizor¹ cu care empatizează, dar are și ocazia de a se reîntâlni cu Leopoldina Bălănuță, alături de care mai apăruse în niște recitaluri de poezie. Alături de ele, Ileana Stana Ionescu completează grupul celor trei bătrâne uitate la o margine de lume. Într-o cronică apărută în *România liberă* din 4 iulie 1997, Florica Ichim comentează spectacolul prin prisma unor interpretări de excepție. Dacă Ileana Stana Ionescu și Leopoldina Bălănuță își construiesc discret personajele, Mariana Mișuț „este absolut extraordinară. Povestește, iubește, urăște, face rechizitoriul istoriei și al oamenilor, este beată, este cabotină, este gravă, se defulează spărgând farfurii, iartă, cântă, aleargă, cade, bea din nou, împarte cu generozitate, își câinează tinerețea îndepărtată, își plânge frumusețea pierdută, trăiește – toate sunt ca niște fulgere îndreptate spre noi. Când pleacă din scenă ne este dor de ea. Când revine, parcă am reveni la viață. I-am zis minunii acesteia talent” (p. 112). Reimpus publicului din perioada postdecembristă cu succesul de la Național, D.R. Popescu rămâne în opinia artistei un autor cu roluri extrem de ofertante pentru interpreți.

Împreună cu Mariana Mișuț, Mircea Morariu își propune evocarea momentului când interzicerea *Revizorului* a dus Teatrul Bulandra, după cum spunea Dan Jitianu, „la muzeu”. Suspendarea spectacolului sub pretextul unor sesizări venite din partea publicului, ședința în care au fost sancționați deopotrivă Liviu Ciulei, directorul teatrului, regizorul Pintilie, actorul Toma Caragiu, interpretul Primarului (pe vremea aceea secretar de partid) le-au lăsat artiștilor un gust de cenușă. Mariana Mișuț, care venise la Teatrul Bulandra la solicitarea lui Lucian Pintilie pentru a interpreta rolul Mariei Antonovna, a regretat faptul că, începând cu acel moment, nu a mai putut lucra în teatru cu un regizor care a însemnat pentru ea o „imensă școală. Spuneți imensă de câte ori doriți. Niciodată nu va fi suficient spre a exprima realitatea școlii *Revizorului*” (p. 116). Virgil Ogășanu, interpretul lui Hlestakov, confirmă impresiile artistei, relatând că până și actori experimentați, precum Toma Caragiu și Octavian Cotescu, începeau totul de la zero sub influența lui Pintilie. Acesta nu îngăduia soluții verificate, clișee sau ticuri. El putea să lucreze până la epuizare cu artiștii, cerându-le concentrare și performanță. Pintilie reușea să utilizeze până și defectele actorilor, punându-le în slujba rolurilor. În interviul acordat Silviei Kerim, Mariana Mișuț îl citează pe Victor Rebengiuc care spunea: „Lângă el, lângă Pintilie, condus de Pintilie, eu pot să joc și Julieta”².

În 1979, Mariana Mișuț începe o nouă aventură artistică cu filmul *De ce trag clopotele, Mitică?*, regizat de Lucian Pintilie, care a distribuit-o în rolul Mița Baston. Lecția de teatru continuă. Scenele se repetau ca la teatru, cum avea să evoce peste ani Eugenia Vodă, într-un articol apărut în martie 1990 în *România literară*: „Mariana Mișuț, un taifun ploieștean numit Mița, o fantastică vervă a suferinței – de la liniștea hipnotică la surâsul rece, sinistru, de la perplexitatea în nenorocire la urlatul groaznicelor revelații, la dezlănțuirea de feminitate turbată, un portret antologic” (p. 288). Și pentru Lucian Pintilie, talentul artistei e greu de cuprins în cuvinte: „Dacă mi s-ar oferi un singur cuvânt pentru a o caracteriza pe Mariana aș alege fără șovăială cuvântul fenomen”, el adăugând că aceasta s-ar putea traduce drept „ceea ce surprinde prin noutatea sau raritatea ieșită din comun” (p. 133). Pintilie își reamintește că, la plecarea din teatru, Clody Bertola i-a dăruit Marianeii Mișuț trusa ei de machiaj, ca un semn al continuității. De la Clody Bertola, artista spune că a învățat să nu degradeze niciodată spectacolele în care joacă. La Teatrul Bulandra, Liviu Ciulei a cultivat spiritul de echipă, singurul care putea asigura prestigiul instituției. În regia sa, Mariana Mișuț a jucat în mai multe spectacole; a fost Mașa în *Pescărușul* de A.P. Cehov, Miranda în *Furtuna* de Shakespeare, Zoe în *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale. Din spectacolele lucrate cu regizoarea Cătălina Buzoianu, o creație memorabilă a realizat în rolul Primăriței din piesa *Interviu* de Ecaterina Oproiu: „În perioada comunistă mi se întâmpla să răbufnesc prin intermediul rolurilor pe care le jucam. Tocmai am pomenit *Interviu*, spectacolul de la Bulandra, în regia Cătălinei Buzoianu. Îmi plăcea teribil rolul primăriței, între altele și fiindcă îmi dădea ocazia să răbufnesc, să mă mai descarc, să mă mai răcoresc. Mă revoltam împotriva

¹ Regia a fost semnată de Ion Cojar.

² Silvia Kerim, *Amintirea ca un parfum...*, Pitești, 2007.

lucrurilor pe care le detestam, care mă enervau, care mă înfuriau. Împotriva tuturor nedreptăților ce se comiteau în văzul lumii” (p. 285).

Din anul 2000 Mariana Mihuț colaborează cu regizorul rus Yuri Kordonski, sub bagheta căruia a interpretat-o pe Marina în *Unchiul Vanea* de A.P. Cehov, pe Fiokla Ivanovna în *Căsătoria* de N.V. Gogol, pe Inna Rassadina în *Sorry* de Aleksandr Galin, pe Eftimița în *Conul Leonida față cu reacțiunea*, și pe Nina în *Îngropați-mă pe după plintă* după Pavel Sanaev. Regizorul mărturisea că a dramatizat romanul lui Sanaev având-o în minte, pentru personajul Nina, pe Mariana Mihuț. Spectacolul a fost „un tur de forță pentru actrița care, timp de aproape patru ore, magnetizează, ipostaziind scene de o dificultate extremă, cu fluctuații ale stărilor afective, de la monologuri la țipete și furii răscolitoare, de la frângerii de aduceri-aminte la prăbușiri pe o margine de lacrimă”³.

Acceptând toate provocările regizorilor, exigentă și perfecționistă, Mariana Mihuț va evolua și în rolul regelui Lear în spectacolul cu distribuție exclusiv feminină regizat de Andrei Șerban, despre care Gabriela Lupu nota, în *Cotidianul* din 14 iulie 2008: „... spectacolul nu se numește *Regele Lear*, ci pur și simplu *Lear*, Mariana Mihuț fiind în același timp și tatăl Lear și mama Lear, prototipul părintelui bătrân, lăsat să moară sărac, singur și neconsolat de cele mai urâte creaturi pe care le poate imagina natura, fiicele nerecunoscătoare. (...) Mariana Mihuț este excepțională în Lear, bătrânul ce traversează drumul de la dictatură la înțelepciune, trecând prin stagiul greu al umilinței” (p. 223–224). Mariana Mihuț lasă impresia că poate realiza absolut orice rol, pentru că, așa cum spunea în cartea lui Mircea Morariu, ea nu face comparații, se eliberează de modele, plăcându-i creația, libertatea.

IOLANDA BERZUC

³ Simona Chițan, „Groapa de la Moscova”, *Adevărul literar și artistic*, 18 ianuarie 2011.