

ACADEMIA DE ȘTIINȚE A MOLDOVEI
INSTITUTUL PATRIMONIULUI CULTURAL
CENTRUL STUDIUL ARTELOR

ARTA



2012

SERIA ARTE AUDIO-VIZUALE

Chișinău • 2012

Colegiul de redacție:

Dr. hab. Ana-Maria Plămădeală - redactor-șef

Dr. Dumitru Olărescu

Dr. Violina Galaicu

Dorina Khalil-Butucioc – lector, secretar responsabil

Dr. Dumitru Carabăț (București, România)

Dr. Cornel Țăranu (Iași, România)

Dr. Daniela Gheorghe (București, România)

Dr. Victor Ghilaș

Maria Pischloger, magistru (Viena, Austria)

Dr. hab. Nelli Kornienko (Kiev, Ucraina)

Jean-Pierre Han, profesor (Paris, Franța)

Georges Banu (profesor, președintele Premiului Europa pentru Teatru; Paris, Franța)

Recenzenți:

Gheorghe Bobârnă, dr. hab. în filozofie

Veaceslav Stepanov, dr. hab. în istorie

Tehnoredactare computerizată:

Guțan-Șchiopu Olga

Studiile și articolele din acest volum au fost supuse recenzării, discutate în cadrul
Centrului Studiul Artelor al Institutului Patrimoniului Cultural și recomandate pentru publicare
de către Consiliul Științific al Institutului Patrimoniului Cultural
al Academiei de Științe a Moldovei.

© Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Republicii Moldova, 2012

CUPRINS

♦ MUZICĂ

<i>Vladimir Axionov</i> Specificul conceptual și morfologic al simfoniei <i>Destine</i> de Vlad Burlea	5
<i>Elena Chircev</i> <i>Irmoasele</i> din colecția de cântări bisericești a lui Dimitrie Cunțanu și relația lor cu muzica psaltică	16
<i>Walter Feldman</i> Buhurizade Mustafa Itri (15 405	30
<i>Vasile Chiseliță</i> Rezonanțe ale dialogului cultural european și probleme de clasificare a muzicii tradiționale de dans din Moldova/ Basarabia și Bucovina	33
<i>Violina Galaicu</i> Probleme ale cercetării manuscriselor muzicale medievale de la Mănăstirea Putna	40
<i>Victor Ghilaș</i> Etosul modal în opera muzicală a lui Dimitrie Cantemir	46
<i>Parascovia Rotaru</i> Destinul trist al unui mare talent, compozitorul Ion Macovei	51
<i>Valeria Barbas</i> Ansamblul <i>Ars Poetica</i> - vocea muzicii noi	55
<i>Victoria Tcacenco</i> Aspecte privind terminologia în muzica ușoară	59
<i>Lilia Granețkaia</i> Realizarea demersului educațional la lecția de pian	63

♦ TEATRU

<i>Georges Banu</i> Les leaders «effectif»s et les communautés artistiques	66
<i>Nelli Kornienko</i> Трансформация профессии „режиссер” в постнеклассическом пространстве культуры	71
<i>Larisa Turea</i> Teatrul polonez contemporan: demersul critic față de lume și față de sine însuși (schiță de topografie teatrală)	76
<i>Dorina Khalil-Butucioc</i> Mircea V. Ciobanu și „Stația (in) Terminus” a dramaturgiei postmoderniste naționale	85
<i>Olga Garusova</i> Turneul la București (1928) al trupei din Praga a Teatrului de Artă din Moscova	89

♦ ARTA CINEMATOGRAFICĂ ȘI TV

<i>Alexandru Bohațov</i> Filmul de televiziune, între artă și marketing audiovizual	94
<i>Dumitru Olărescu</i> Filmul de artă din perspectiva scenarizării și dramatizării realității	101
<i>Ana-Maria Plămădeală</i> Budulai - megarolul lui Mihai Volontir: recuperarea destinului creator	110
<i>Mihai Șt. Poiată</i> Interconexiuni culturale: cinești originari din Basarabia	118
<i>Natalia Krivulea</i> Аудиовизуальная антропология: новый взгляд на анимацию	124
<i>Violeta Tipa</i> Filmul de animație - component important al Patrimoniului cultural	133

♦ CRITICA DE ARTĂ AUTOHTONĂ: NOI TERITORII ȘTIINȚIFICE

<i>Ana-Maria Plămădeală</i> Psihologia creației - psihologia criticii: similitudini și particularități	138
<i>Ana Ghilaș</i> Teatrul și psihanaliza: perspective metodologice	142
<i>Dorina Khalil-Butucioc</i> Dimensiunea ludică a discursului critic (post)modern	146

♦ DIN ISTORIA ARTELOR

<i>Nicolae Aga</i>	
Teatrul Evreiesc de Stat din RSS Moldovenească	150
<i>Nadejda Axionova</i>	
Veaceslav Axionov ca promotor al sistemului teatral stanislavskian	153
<i>Aurelian Dănilă</i>	
Operele compozitorilor din Moldova pe scena Liricului chișinăuian (2). Alexei Stârcea: <i>Inima Domnicăi</i> („Domnica”, „Eroica Baladă”)	158
<i>Boris Parfentiev</i>	
Politicile editoriale promovate de instituția de stat TV Moldova în anii 1994-2004	163

♦ CRONICA VIEȚII CULTURALE

<i>Vera Mereuță</i>	
Școala de teatru și film din Chișinău în <i>ClassFest-2012</i>	168
<i>Violeta Tipa</i>	
<i>Anim'est</i> - Festivalul Internațional al Filmelor de Animație la Chișinău	172
<i>Violeta Tipa</i>	
Festivalul Internațional al Teatrelor de Păpuși <i>Sub căciula lui Guguță-2012</i>	176
Impresii de călătorie prin lumea <i>CRONOGRAF-ului 2012</i>	179
<i>Olga Garusova</i>	
<i>BITEI – 2012. Bilanțuri și perspective</i>	181
<i>Ruxanda Curca</i>	
<i>Forumul Internațional al Tinerilor Creatori de Teatru</i>	183
<i>Valeria Barbas</i>	
Festivalul <i>Zilele Muzicii Noi</i> – un test al potențialului artistic și creativ	185

♦ OMAGIERI

<i>Constantin Cheianu</i>	
Prietenul nostru, Leonid Cemortan	189
<i>Victor Ghilaș</i>	
Eugen Doga - un Maestru al melodicității	190
<i>Victoria Tcacenco</i>	
Mihai Dolgan, primul Roker din Moldova	192
<i>Elena Nagacevski</i>	
Alexandr Skriabin	194

♦ COMEMORĂRI

In memoriam Maria Bieșu	197
<i>Gheorghe Mustea</i>	
Maria Bieșu. In memoriam	198
<i>Vasile Chiseliță</i>	
Talent, dăruire, maturitate artistică: <i>Veronica Garștea</i> la a 85-ea aniversare	199
<i>Larisa Turea</i>	
Pavel Proca, stegarul criticii de artă	202
Vladimir Axionov. In memoriam	203
<i>Parascovia Rotaru</i>	
Un modest omagiu pentru un faimos dirijor: Efim Bogdanovschi	204

♦ APARIȚII EDITORIALE

<i>Alexandru Bohanțov</i>	
<i>Mihai Volontir sau despre vocația omenescului</i>	205
<i>Alexandru Bohanțov</i>	
<i>Violeta Tipa. Cultura audio-vizuală. Provocări și tendințe</i>	207
<i>Dorina Khalil-Butucioc</i>	
<i>Valentina Tăzlăuanu. Lumea după Hamlet</i>	209
<i>Ion Ciocanu</i>	
<i>Pavel Proca. Și noi eram o ceată tristă...</i>	211

Vladimir Axionov

Specificul conceptual și morfologic al *Simfoniei Destine* de Vlad Burlea

Rezumat

Specificul conceptual și morfologic al *Simfoniei Destine* de Vlad Burlea

Simfonia Destine exprimă elocvent atât poziția civică, cât și performanțele componistice ale autorului. Subtitlurile părților componente ale lucrării se referă la momentele cruciale din istoria neamului compozitorului: 1940 (partea întâi), 1946–1947 (partea a doua), 1989 (partea finală). *Simfonia Destine* nu este concepută drept proiectare sonoră a cronicii istorice. Autorul ne propune o epopee muzicală axată pe înțelegerea filosofică a destinului plaiului natal. Structura compozițională a lucrării se axează pe îmbinarea tehnicii de asamblare cu elementele componente ale tronsonului variațional și variantic. Domină scriitura liniară, polifonia straturilor sonore, eterofonia. Conceptul laic al lucrării nu exclude implicarea simbolurilor creștine: *Tatăl nostru* și *Dies Irae*.

Cuvinte-cheie: simfonie, contrapunct, transfigurări intonaționale, microciclu, dramaturgie timbrală.

Summary

Specific character of the concept and composite structure in the *Symphony Destiny* of the Vlad Burlea

The *Symphony Destiny* shows a civic stand of the author and its high professional level. Headings of parts of work reflect the important stages of national history: 1940 (I-a part), 1946–1947 (II part), 1989 (ending). The symphony is not the historical chronicle, expressing in the generalized form the attitude of the author to historical events. In a composition of work receptions of assembly technics and elements of the variational form coexist. Secular character of work does not exclude inclusion of religious symbols (*Tatăl nostru* and *Dies Irae*). Prevail linear statement, polyphony of layers, heterophony.

Keywords: the symphony, contrast polyphony, intonational transformations, microcycle, dramatic art of timbres.

Simfonia Destine a fost înalt apreciată de melomanii și de amatorii de muzică, fiind interpretată în premieră la Filarmonica de Stat S. Lunchevici în cadrul ediției a XIX-ea a Festivalului Internațional Zilele Muzicii Noi pe data de 25 iunie 2010. *Simfonia* exprimă elocvent atât poziția civică, cât și performanțele componistice ale autorului¹. *Simfonia Destine* este un fenomen artistic semnificativ în viața culturală modernă și un pas important în perfecționarea măiestriei componistice a autorului.

Vlad Burlea (n. 1957) s-a manifestat drept autor de muzică la mai multe filme și spectacole dramatice², a scris lucrări vocal-simfonice, corale, instrumentale și vocale de cameră, având experiență și în domeniul muzicii electroacustice. Acest tezaur i-a permis să acumuleze abilitățile necesare compunerii unei lucrări orchestrale de proporții precum simfonia.

Simfonia Destine reprezintă o nouă treaptă în evoluția artistică a compozitorului. Inovația constă în apelarea permanentă la sunarea pur orches-

trală evitând implicații verbale, teatrale, cinematografice etc., caracteristice lucrărilor anterioare semnate de compozitor. Cu toate acestea, muzica simfoniei cuprinde contururile concrete ale unui subiect. Reperele semantice ale subiectului sunt reflectate de titlul *Destine* și de acele date cu funcție de subtitluri ale părților componente: 1940 (partea întâi), 1946 - 1947 (partea a doua), 1989 (partea finală). Este cert că aceste date se referă la momentele cruciale din istoria neamului compozitorului.

Forma *Părții I* este nu mai puțin complexă decât cugetările autorului cu privire la evenimentele istorice din anul 1940. Un prolog (o introducere) de amploare este urmat de partea centrală, ale cărei contururi seamănă cu abrisul formei bipartite duble penetrate de procesul variațional, căpătând profilul unor variațiuni duble. Concomitent, aici se observă trăsăturile formei de sonată fără dezvoltare, însă „avântul” unei atare desfășurări persistă în fiecare secțiune de bază. Concluzia evoluției muzicale este concepută ca un mic epilog (schema 1).

Schema 1

Secțiunile formei de variațiuni și cele ale formei bipartite duble	Prolog	A	B	A1	B1	Epilog
Secțiunile formei de sonată	Introducere	SP	SS	SP	SS	Coda
Măsurile	1	39	94	122	146	176
Tempourile	Andante	Moderato	[Moderato]	[Moderato]	[Moderato]	Meno mosso

Prologul se bazează pe juxta- și contrapunerea a șase elemente tematice. Imaginea dură, tragică exprimă elementele 1 și 2 plasate în registrul grav (exemplul 1). Elementul 1 unește isonul sinistru *do* cântat de bas-clarinet și contrafagot, fiind completat de loviturile timpanelor, triunghiului și tobei mari. Sunetele sumbre continuă intonația de suspin (elementul 2, m. 5) a violinelor susținută de contramișcarea violoncelor. Intervenția figurațiunilor circulare alarmante ale xilofonului, susținut de flaute, oboaie și fagot (elementul 3, m. 11, exemplul 2), devine fundal pentru noile replici de suferință, cu direcția descendentă a intonațiilor triste minore interpretate de violine și viole (elementul 4, m. 13). A doua expunere a acestor intonații susținute de flaute și clarinete (m. 19) este urmată de pulsația ritmică insistentă (elementul 5, m. 24) a corzilor completate de fagot și contrafagot. Acest „marș de invazie” (exemplul 3) devine partea componentă a expunerii contrapunctice: deasupra marșului se plasează o nouă variantă a *lamento*-ului instrumental cântat de oboiul întâi (elementul 6, *espressivo*, m. 33).

Motivul de alarmă (elementul 3) din introducere va asigura nașterea temei principale care este baza secțiunii A (*Moderato*, m. 39), scrisă în forma tripartită mică, cu expoziția dublă și repriza variată (schema 2).

Schema 2

Componenta lăuntrică a secțiunii A	a	a1	b	a2
Măsurile	39	58	68	80

Aici motivul de alarmă este expus în varianta augmentată (a, optimele în locul șaisprezecimilor) fiind deplasat de la xilofon (m. 39) la trompetă (m. 43), urmată de grupul instrumentelor de suflat din lemn (m. 48). Modificarea motivului de alarmă se răsfrânge și asupra soluției facturale: acest motiv devine element component al scriiturii contrapunctice, fiind expus împreună cu pulsația agresivă a violinelor doi, violoncelor și contrabașilor la care se adaugă figura ritmică luată din elementul 5 al introducerii (apud: m. 24 și 46, partida violoncelor și contrabașilor). Concomitent se manifestă și al treilea component al contrapunctului - mișcarea circulară a șaisprezecimilor, alternată de *anabasis*-ul acut (*staccato* cu apogiaturi) în partida violinelor întâi.

Al doilea segment (*a*₁) din secțiunea A, precedat de contrapunctul forțat al trompetei întâi *forte* și loviturile marcante ale corzilor și fagoturilor (m. 56), se bazează pe transfigurarea timbrală și factuală a materialului tematic principal. Aici motivul de alarmă are următoarele deplasări: fagotu-

rile (m. 58) - flautul *piccolo* împreună cu oboaiele și bas-clarinetul (m. 59) - oboaiele, bas-clarinetul, contrafagotul împreună cu violele, violoncelele și contrabașii (m. 63). Rămâne în vigoare și contrapunctul acut (*staccato* cu apogiaturi), plasat aici (m. 63) în partida flautelor și violinelor. Acutizarea paletei sonore asigură unisonul cu efect înspăimântător al tromboanelor și tubei (*forte*, m. 63), cu pătrunderea variantei augmentate (pătrimile) a motivului de alarmă (m. 66).

Segmentul al treilea (*b*, m. 68) răsună mai cameral, fiind înconjurat de *tutti*. El se bazează pe noile variante ale motivului de alarmă. Fiind plasat la o anumită distanță de secțiunea inițială segmentul poate fi apreciat drept partea mediană a formei tripartite mici cu repriza variată ale cărei contururi sunt specifice în întregime secțiunii A. Aici (m. 68) se stabilește contrapunctul a patru elemente componente: 1) solo-ul trompetei întâi, 2) varianta nouă a motivului de alarmă la viole și violoncele, 3) *staccato* cu apogiaturi la violine susținute de xilofon, 4) fundalul lugubru al contrabașilor susținut, mai târziu de tromboane și tubă (m. 70).

„Repriza mică” din cadrul secțiunii A (*a*₂, m. 80) este specificată de revenirea la *tutti* axat pe im-

binarea a trei straturi sonore: 1) motivul de alarmă la flaute, oboaie, clarinete, xilofon, violine și viole; 2) varianta sincopată a aceluiași motiv la bas-clarinet, fagoturi, corni și trompete; 3) linia descendentă a basului interpretată de tromboane, tubă, violoncele și contrabași. Acest *tutti* alternează cu sunarea instrumentelor de suflat (m. 82). Recapitularea efectului sonor *tutti* (m. 84) este urmată de excluderea alăturilor (m. 87) și de mișcarea ascendentă a tuturor vocilor finisată de culmea bazată pe melodia de dans (m. 89), interpretată la nuanța de *forte* la flaute, oboaie, clarinete și violine, fiind susținută de pulsația ritmică a trompetei întâi, violoncelor, violoncelor și contrabașilor. Această melodie de dans, simbolizând amintiri senine sau visurile despre viața pașnică (m. 92), este întreruptă de pauza generală (mijlocul m. 93).

Pe fundalul acestei prăbușiri, semnalizând realitatea crudă din anul 1940, se înalță imaginea armonioasă, plină de energie pozitivă a Simfoniei. Asume așa debutează a doua secțiune mare

a formei (B, m. 94). Aici figura ritmică dansantă, „anunțată” antecedent (m. 89), capătă un nou desen melodic decorat de apogiaturi și triluri în partida violinelor și violelor, fiind susținută de *pizzicato* alăturilor, violoncelor și contrabașilor care imită acompaniamentul melodiilor vioaie, interpretate de taraf. Această temă poate fi numită convențional „tema poporului” (exemplul 4). Evoluția acestei teme, suportând intervențiile muzicii de invazie (de exemplu, m. 100), se axează pe procedeele variațional și variantic: o variațiune este cântată de trompeta întâi, cu pulsația optimilor (m. 102), iar variantele temei capătă un caracter mai mișcat, cu dominarea șaisprezecimilor, ele fiind plasate în partida violinelor (m. 104, 111), flautelor, oboaielor și clarinetelor (m. 118).

O nouă intervenție a motivului de alarmă marchează debutul reprizei variate a secțiunii A (A₁, m. 122). Aici, acest motiv sună mai insistent în comparație cu expoziția grație schimbării spectrului timbral și factual: replicile, ba ale xilofonului, ba ale trompetei, sunt înlocuite de unisonul flautelor, oboaielor, violinelor și violelor plasat pe fundalul sumbru al bas-clarinetului, fagoturilor, tromboanelor, tubei, violoncelor și contrabașilor. S-a schimbat și proliferarea motivului de bază: varierea sa este substituită de introducerea noilor celule sonore izvorâte din sunarea cvartsextacordului micșorat (m. 124). Expunerea dialogată a acestor celule (flautele și oboaietele - violinele și violele) este urmată de *tutti* (m. 129), cu implicarea reminiscenței unui segment din secțiunea B, bazat pe evoluția muzicii de dans popular (comparație: m. 111 și 133). O nouă reluare a motivului de invazie din secțiunea B (comparație: m. 100 și 142) pregătește repriza temei a doua (B₁). Juxtapunerea materialului muzical nou și a reminiscențelor seamănă cu montarea cadrelor unei pelicule cinematografice, creând efectul alarmant.

Prima fază a reprizei temei a doua (B₁, m. 146) este, de fapt, recapitularea segmentului de debut din secțiunea B (comparație: m. 94 - 101 și 146 - 156). Dacă în secțiunea B domina evoluția variațională și variantică a celulei de bază, secțiunea B₁ are contururile formei tripartite cu repriză în al cărei cadru simbolul unirii poporului (secțiunile extreme, respectiv, m. 146 și 167) este umbrat de alarmă, de disperare și frică (replicile, cam punctualiste, din compartimentul median al formei m. 159).

În concluzie, menționăm că partea I a *Simfoniei*, privită sub aspectele morfologic și sintactic, cumulează macro- și micronivelele structurale. Specificul macronivelului și „descifrarea” lui, întreprinsă

în procesul de analiză a planului compozițional, sunt reflectate în schema 1. Periodicitatea de alternare a secțiunilor mari (A-B-A₁-B₁) este „îmbrățișată” de prolog (introducere) și epilog (codă), bazate pe materialul sonor omogen. Micronivelul compoziției vizează juxta- și contrapunerea elementelor componente. Juxtapunerea provoacă asocieri cu montarea rapidă a cadrelor unei pelicule cinematografice. Procedul de montare se realizează mai elocvent în a doua jumătate a formei din partea I. Peste tot, procedeele contrapunctice domină asupra polifoniei imitative. În prim plan iese contrapunctul liniilor și straturilor sonore ale căror elemente componente sunt specificate prin desene ritmice, soluții registrale, timbrale, agogice și de articulare.

Tempoul lent, *piano*, registrul inferior, timbrul violoncelor, contrabașilor, bas-clarinetului, contrafagotului, suplimentați de loviturile abia auzite ale timpanelor, triumphiului și tobei mari din introducerea creează atmosfera emotivă dură, constituind fundalul în cadrul căruia se desfășoară „evenimentele simfonice”. Deși aceste evenimente sunt prezentate în mod narativ (narațiunea este ba liniștită, ba tumultuoasă), „expunerea muzicală” se axează pe opunerea purtătorilor de conflict conceptual. La un pol, se află muzica de invazie (elementul 5 din introducere), motivele de alarmă (elementul 3 din introducere, debuturile secțiunilor A și A₁). Polul semantic opus vizează simbolul amintirilor și al visurilor pașnice (melodia de dans apărută în repriza secțiunii A), suplimentat de „tema poporului” a cărei expoziție coincide cu debutul secțiunii B. În fine, tema poporului este întreruptă de a cincea apariție a motivului de invazie (comparație: m. 24, 33, 100, 142, 173) ce capătă aici un caracter grav (*forte*, *crescendo*, *sforzando*). Efectul șocant cel de tăcere înțepinită, este provocat de pauza generală (m. 175), fiind urmată de epilogul bazat pe ecourile motivului de alarmă (flautul *piccolo* și xilofonul), ale replicilor triste (elementul 4 din introducere) și ale basului *do* (elementul 1 din Introducere).

Partea a II-a a *Simfoniei* (*Adagio*) se axează pe revalorificarea și pe „remodelarea” sonoră a situației lamentabile din viața băștinașilor în anii 1946-1947. Reflectarea sentimentului de dor a cerut schimbarea paletelor timbrale comparând-o cu cea din partea întâi. Din componența orchestrei sunt excluși xilofonul, timpanii, triumphiul, toba mare, dar este introdusă celesta. A fost selectată și o altă „mostră” arhitectonică: dacă partea I se bazează pe principiul de periodicitate în alternarea secțiunilor componente, *Adagio* tinde spre renovarea continuă a fluxului sonor, al cărui profil seamănă cu un lanț format din multiple legături (schema 3).

Schema 3

Secțiunile formei	A	B	C	D	E	F
Măsurile	1	9	15	22	36	77

În cadrul *Adagio*-ului, ca și în partea I, domină expunerea contrapunctică. Secțiunea de debut (A) cuprinde trei straturi sonore. Stratul întâi (exemplul 5) se axează pe celula circulară cromatică *la-si-bemol-la-sol-diez, piano, lugubre*, a cărei imitare și variere are contururi cu scara registrală ascendentă creată de corzi grație introducerii de terasă a violoncelelor succedate de viole, violinele doi până la obținerea sunării comune a tuturor instrumentelor cu coarde. Stratul al doilea cuprinde replici inferne ale bas-clarinetului și contrafagotului, nuanțate *pianissimo*. Aceste două straturi reflectă sentimentul de dor, durere, spectrul de meditații tragice. Funcția contrară pe care o putem aprecia drept motiv de seninătate, de speranță o deține partida celestei (stratul trei al contrapunctului).

Pe parcursul secțiunii următoare (B), partida celestei își pierde autonomia devenind parte componentă a noului contrapunct. Aici stratul întâi, păstrând celula circulară, este interpretat de flaute, clarinete și celestă, completate de flautul *piccolo* și oboae (m. 12). Stratul doi se bazează pe sunarea sumbră a bas-clarinetului, fagoturilor, contrafagotului și coardelor. Acest contrapunct, penetrat de ascensiune dinamică, este finalizat de agregatul sonor *tutti* ale cărui repere sunt elementele componente ale septacordului mic minor *si-bemol-re-bemol-fa-la-bemol* (m. 14-15).

Reiterarea contrastului simultan al imaginilor opuse se produce în secțiunea a treia (C). Aici, ca și în secțiunea A, partida celestei, simbolizând „ideal” (stratul întâi), este suprapusă replicilor dureroase, intermitente ale cornului întâi, de acorduri grave, ale celorlalte instrumente de alamă (stratul al doilea). Concomitent se afirmă *ostinato*-ul sec al corzilor *pizzicato*, împreună cu replicile *staccato* ale bas-clarinetului, fagotului și contrafagotului.

Secțiunea a patra (D, *Piu vivo*) este concepută ca ascensiune a nivelului dinamic și al celui de densitate factuală grație includerii treptate a grupurilor orchestrale. Rezultatul ascensiunii este *tutti, forte* axat pe contrapunctul a patru straturi sonore (m. 26): 1) mișcarea circulară a șaisprezecimilor la flaute, oboae, clarinete, violine, viole, violoncele; 2) „marșul invaziei” la bas-clarinet, contrafagot, trombonul al treilea, tubă, contrabași; 3) pulsația mecanică a cornilor și tromboanelor întâi și doi; 4) „cântecul” celestei întrerupt de noua explozie de *tutti* cu dominarea alăturilor (m. 29). Ultimul *tutti* este succedat de diminuarea temporară a încordării emotive. Aici (m. 32) domină contrastul simultan al replicilor de suspin, decorate de mordent (violinele, violele, oboaele, flautul *piccolo*), izvorâte din elementul 1, din debutul părții întâi și al marșului agresiv în partida cornilor susținuți de tromboane și tubă.

Marșul agresiv și intonația de suspin capătă o amplă evoluție în secțiunea a cincea (E), devenind cea mai voluminoasă parte componentă din *Adagio*. Aceste complexe sonore sunt tratate variat, fiind dezvoltate atât simultan (expunerea contrapunctică), cât și succesiv. Contrapunctul domină la începutul secțiunii E: alăturile / corzile împreună cu flautele

și oboaele (m. 36). Intonația de suspin devine una strigătoare (țipătul de desperare), fiind expusă de *tutti forte* în finele primului segment din secțiunea E (m. 43), repetându-se variat în segmentul al treilea (alăturile împreună cu grupul de coarde susținut de clarinete, bas-clarinet, fagoturi și contrafagot, m. 48). Marșul agresiv iese la suprafață în segmentul al doilea (*tutti* incomplet lipsit de flaute și oboae, m. 45).

Punctul de vârf al secțiunii E (exemplul 6) devine agregatul sonor alarmant interpretat de *tutii, sforzando, trillul* lung la instrumentele de suflat din lemn și *tremolo* al tuturor corzilor (m. 60-70) întrerupt de pauza generală. Așa se termină muzica de agresiune, de violență, exprimând suferințele omeniești. Suferințele oamenilor deportați și chinuți de foametea preconcepută intenționat sunt redată prin replicile descendente ale cornului întâi (m. 71), urmate de rugăciunea *Tatăl nostru* (secțiunea a șasea, F, m. 77, exemplul 7).

Expunerea simbolului credinței se axează pe scriitura eterofonă și contrapunctică. Prima fază a secțiunii F se bazează pe contrapunctul a două melodii susținute de acordurile *staccato* ale corzilor. Melodia întâi, principală, este cântată eterofonic de flautul întâi și fagotul întâi. A doua melodie sună în partida celestei. Faza a doua cuprinde mai multe instrumente de suflat din lemn pe care autorul le introduce treptat: duetul polifonic al oboiului întâi și al fagotului întâi (m. 82) este „îmbogățit” de evoluările flautelor (m. 84), ale oboiului doi (m. 86), clarinetelor (m. 87), bas-clarinetului (m. 89), contrafagotului (m. 91).

Partea a doua se încheie cu reminiscența motivului de suferințe (cornul întâi, m. 95) succedat de ecourile marșului agresiv (*piano*, m. 98). Ultimul ecou sună la corzi *con legno, sul A* (violinele și contrabașii) și *sul D* (violele și violoncelele) împreună cu celesta.

Referindu-ne la compoziția părții a doua, concluzionăm că structura de „lanț”, cuprinzând șase secțiuni (A-B-C-D-E-F), se deosebește de eterogenitatea funcțională a acestor secțiuni inegale ca volum. Cea mai voluminoasă este penultima secțiune (E), îndeplinind funcția de culme generală a imaginilor negative preluate din partea I și modificate în secțiunile anterioare din *Adagio*: marșul agresiv, motivul invaziei și intonația de suspin. În partea I acestor imagini negative le este opusă sfera pozitivă activă, axată pe speciile de muzica motrice, fie muzica de dans, fie „tema poporului”. În cadrul părții a doua, imaginile pozitive sunt lipsite de energia motrice. Contrastul dramaturgic capătă alte contururi: lumii reale, axate pe agresiune, îi este opusă lumea ideală, bazată pe meditație contemplativă, al cărei simbol sonor devine rugăciunea *Tatăl nostru*. Această opunere se produce în punctul de aur al formei - la confluența secțiunilor E și F.

În comparație cu *Adagio*, muzica părții finale este lipsită de atmosfera meditativă. Aici domină muzica energică, activă (tempoul *Allegro non troppo*), coresponzând secțiunilor respective din partea I. Dacă în cadrul părții I muzica energică avea două „fațete”, una fiind negativă (invazia, agresiunea), cealaltă - pozitivă

(muzica de dans, „tema poporului”), în partea finală domină avântul pozitiv „umbrit” uneori de ecourile imaginilor de alarmă. Specificul conceptual al părții finale s-a răsfrânt și asupra soluțiilor timbrale, mai întâi de toate în ceea ce privește utilizarea instrumentelor de percuție. Partida celestei fiind unicul reprezentant de percuție în partea a doua a *Simfoniei*, este exclusă complet din partea finală. Aici apar din nou, ca și în partea I, timpanii și toba mare, dar nu se folosesc triunghiul și xilofonul, fiind înlocuiți de cutiuțele de lemn (*Wood Blocks*).

Trăsăturile particulare persistă și în planul arhitectonic, în al cărui cadru coexistă două direcții de construcție: repetarea variată a unor elemente componente și alternarea asimetrică a segmentelor repetate cu cele relativ străine. În linii generale, depistăm aici trei microcicluri interpretate fără pauze. Debutul fiecărui microciclu este marcat de repetarea variată a secțiunii inițiale, urmată de diferite proliferări, modificări ale materialului sonor, cu implicarea intervențiilor unor segmente noi. Această construcție provoacă anumite paralele cu trei strofe ($A-A_1-A_2$) ale formei de lied completate specific. Ne referim la micșorarea evidentă a cantității secțiunilor componente, supravegheată de extinderea volumului fiecăreia, comparând structura internă a strofelor $A-A_1-A_2$ (schema 4).

Schema 4

Microcicluri	I					II					III			
Strofele formei de lied	A					A_1					A_2			
Micronivel	a	b	c	b_1	c_1	b_2	b_3	a_1	d/b_4	c_2	d_1	a_2	d_2	c_3
Măsuri	1	12	17	24	28	41	49	80	87	102	107	110	126	133

Configurația microciclului I sau strofei A tinde spre forma tripentapartită, penetrată de procesul variațional, cu introducerea și prelungirea ultimei secțiuni (schema 5).

Schema 5

Componenta microciclului I	a	b	c	b_1	c_1	b_2	b_3
Forma tripentapartită	Introducere	A	B	A_1	B_1	A_2	

Structura internă a microciclului II poate fi tratată ca formă tripartită cu introducere și reprezintă variată (schema 6), iar microciclu III conturează abrisul formei tripartite fără repriză ($a_2-d_2-c_3 = A-B-C$).

Schema 6

Componenta microciclului II	a_1	d/b_4	c_2	d_1
Forma tripartită	Introducere	A	B	A_1

Debutul microciclului I răsună energic, fiind bazat pe pulsația regulată (ritmul de marș, măsura 4/4) a sunetului ostinat *la* interpretat *staccato*, *piano*, de violele doi și viole (exemplul 8), cu intervențiile de *tutti sforzando*. Odată cu apariția sunetului *si-bemol* (m. 3), se afirmă leitcelula formată din secunda mică, pro-

venită din leitintonația părții I. Extinderea treptată a diapazonului sonor se produce grație completării leitcelulei cu sunete adiacente *la-la-bemol-sol-si-bemol*. Aceste sunete formează baza mișcării circulare a șaisprezecimilor în partida violoncelor, contrabașilor, fagoturilor și contrafagotului urmată de alternarea secunde mici și inversiunea ei, - septima mare (violele întâi, m. 4 ș.a.). Evoluția secțiunii de debut se axează pe ascensiunea figurilor circulare (m. 9) succedată de stabilirea contrapunctului a două straturi: tronsonul circular (violele întâi) sună simultan cu mișcarea treptată descendentă (celelalte corzi împreună cu bas-clarinetul, fagoturile și alăturile, m. 11).

Din punct de vedere semantic, secțiunea a este mai „neutră”, comparând-o cu cele ce vor urma. Ea poate fi interpretată ca introducere în lumea muzicii motrice al cărei profil devine pronunțat în secțiunea b. Aici (m. 12) se afirmă melodia de dans la 6/4 (exemplul 9), cu dominarea optimilor, izvorâtă din leitcelula îmbogățită de saltul descendent ba la cvartă sau cvinta perfectă (m. 23, partida flautelor, oboiului întâi, violinelor întâi), ba la triton (m. 25). Caracterul capricios al acestei melodii îl asigură fărâmițarea timpului întâi, decorarea expunerii de apogiaturi și triluri scurte, precum și schimbarea frecvență a spectrului timbral: violele întâi și violele (m. 12) - flautele și oboiul (m. 13) - violoncelele,

contrabașii și cornii (m. 14) etc. Melodia dată se desfășoară pe fundalul mișcării circulare a optimilor la fagoturi, urmate de violele doi.

Din această mișcare izvorăște expunerea imitativă (canonul în octavă, secțiunea c) cu ritmul

punctat și ambitusul de triton al scărilor sonore, respectiv, violele - violele, violoncelele și contrabașii - flautele, oboaiele și clarinetele (m. 17) - trompetele (m. 18). Culmea secțiunii c se bazează pe

sunarea unisonică a materialului canonului precedent (m. 19, *tutti*), urmat de alternarea motivului dansant (trompetele) cu *tutti sforzando* al alăturilor (m. 20 - 23), luat împreună cu motivul ostinat axat pe pulsația șaisprezecimilor la fagoturi succedate de contrafagot.

În secțiunea b_1 , comparând-o cu secțiunea b , expunerea melodiei de dans este lipsită de dialogare, căpătând profilul travaliului liniar în partida violinelor și violoncelor, iar timpul tare al măsurilor este marcat de acordul *staccato* al alăturilor.

Altfel arată și canonul în octavă (secțiunea c_1 , m. 28): fagoturile - fagoturile împreună cu bas-clarinetul și oboiul întâi - cornii întâi și trei (m. 34) - violele și violoncelele (m. 35) fiind urmat de *tutti* (m. 36) „îmbrățișând” patru straturi sonore: coralul maiestuos al alăturilor, cu dominarea *organum*-ului descendent / turațiile ascendente la bas-clarinet, fagoturi și contrabași / *ostinato* la percuție / pasajele circulare ale șaisprezecimilor cu triolete în partida flautelor, violinelor și violoncelor.

Contrapunctul straturilor sonore este înlocuit de dialogul corzilor (violinele și violele) și al instrumentelor de suflat din lemn (secțiunea b_2 , m. 41). Concomitent se efectuează deplasarea celei de dans de la *fa* la *fa-diez* (m. 42), urmată de mica reminiscență a gamei circulare luate din secțiunea c (m. 45). Ultima variațiune a secțiunii b (b_3 , m. 49) cuprinde atât dialogarea și deplasarea materialului muzical precedent, cât și noile implicații sonore. Participanții dialogului sunt aici oboiul întâi (m. 49) și corzile (m. 52). Traseul deplasărilor arată în felul următor: *re-bemol* (m. 52), *mi* (m. 56), *re* (m. 58), din nou *mi* (m. 66). Implicațiile vizează reiterarea de scurtă durată a pasajelor circulare ale corzilor susținute de replicile instrumentelor aerofone, provenite din secțiunea c (m. 45), și intervenția *ostinato*-ului la flaută împreună cu *Wood Blocks* (m. 62) din secțiunea a . Atât contrapunctul, cât și juxtapunerea tronsoanelor provenite din secțiunile a și b , îi sunt caracteristice pentru *tutti* (m. 71), plasat la sfârșitul microciclului I. Acest *tutti* anticipează apariția microciclului II.

Microciclul II debutează cu versiunea modificată (a_1 , m. 80) a materialului muzical luat din a . Modificările se referă la dimensiunile verticală și orizontală ale discursului sonor, precum și la configurația timbrală. Începutul microciclului I (a) a fost interpretat de violinele doi și viole, (a_1) dominând violinele întâi și doi. Relieful sonor inițial a fost discret, fiind întrerupt de pauze și bogat în intervențiile celulelor noi de scurtă durată. Relieful din a_1 se desfașoară ca un flux sonor omogen, iar celulele de intervenții s-au transformat în straturi de contrapunct. Primul strat cuprinde acorduri *staccato* ale violoncelor, violoncelor și contrabașilor completați de alături. Al doilea strat se bazează pe „*perpetuum mobile*” al șaisprezecimilor în partida fagotului.

Un nou contrapunct (d , m. 87) se axează pe diferite variante ale muzicii vioaie, înlocuind recapitularea secțiunii b : trompetele întâi și doi / corzile / oboiul întâi. Înnoirea are loc și mai departe. Aici (c_2 , m. 102) s-au păstrat gamele rapide circulare, expuse imitativ (canonic), caracteristice tuturor aparițiilor secțiunii c , dar s-a schimbat plasarea propoziției și rispoziției: toate instrumentele cu coarde, flautele, oboalele, clarinetele, cornii, tromboanele, tuba, trompetele - *tutti*. Accelerarea canonului este asigurată de comprimarea intervalului de imitație (de la $1/2$ la $1/3$ de măsură). Reiterarea secțiunii d (d_1) pregătește debutul microciclului III (a_2 , m. 110).

Microciclul III, comparându-l cu cele antecedente, demonstrează cel mai înalt nivel de transformare a elementelor componente, extrase din secțiunile precedente ale formei muzicale. Secțiunea întâi (a_2) capătă abrisul ondulatoriu, conturând trei „valuri” de ascensiune și descensiune a contrapunctului sonor: 1) corzile / alăturile (m. 110); 2) corzile / instrumentele de suflat din lemn / cornul întâi (m. 118); 3) ibidem (m. 121). Ultima intervenție a materialului luat din d (d_2 , m. 126) pregătește culmea generală, *tutti*. Culmea (c_3) este tratată ca „platoul sonor”, bazat pe suprapunerea variantelor augmentate (partida alăturilor) și fărâmițate (partida corzilor) ale tronsoanelor provenite din c .

La finele părții finale (exemplul 10), diferențierea funcțională a straturilor de verticală sonoră cedează locul unificării: se afirmă patru acorduri în D , marcate *sforzando*, expuse în condițiile metrelor variabile ($4/4 - 5/4 - 4/4$), înconjurate de pauze. Cea mai mare pauză se plasează între penultimul și ultimul acord. Pauza este urmată de monologul cornului întâi (*Largo, mezzo piano*) a cărui structură sonoră reproduce simbolul crucii (*re-do-diez-fa-mi*).

Putem conchide că *Simfonia Destine* nu este concepută ca proiectare sonoră a cronicii istorice. Autorul ne propune o epopee muzicală axată pe înțelegerea filosofică a destinului plaiului natal. Aici persistă concomitent și nuanța lirico-psihologică, deoarece anumite evenimente de ordin general s-au răsfrânt asupra destinului oamenilor concreți. Ne referim, de exemplu, la foametea creată artificial, la deportarea în Siberia a familiilor băștinașilor din anii 1946–1947 (partea a doua a *Simfoniei*). Narațiunea îndurerată constituie un aspect al expresiei muzicale, realizat de manifestările instrumentelor solistice și ale grupurilor instrumentale extrase din componența plinară. Al doilea aspect vizează redarea exploziilor sufletului compozitorului, fiind șocat de nedreptate, de persecutarea oamenilor nevinovați, exprimate în secțiunile de *tutti*, axate pe verticala sonoră crudă, disonantă. Al treilea aspect conceptual ține de atitudinea autorului față de evenimentele ce au avut loc recent (partea a treia, 1989). Și aici autorul relevă viziunea lipsită de unilateralitate. Muzica părții finale stârnește impresii duale: pe de o parte, ea este pătrunsă de patosul demnității, pe de alta, ea generează o nuanță interogativă.

Dualitatea și ambiguitatea persistă la diferite nivele ale edificiului sonor. În domeniul arhitectonic menționăm următoarele opoziții binare: 1) expunerea de lanț, „montarea cadrelor”, mai întâi de toate în partea a II-a - procesul variațional evident în partea I, cumulara ambelor procedee în partea finală; 2) polifonia straturilor sonore - monoloagele instrumentale (de la monologul oboiului întâi din Introducere la partea I (c. 33) la solo-ul cornului în finalul părții finale); 3) verticala sonoră unită - verticala diferențiată funcțional; 4) textura - eterofonie. La nivelul semantic remarcăm confruntarea următoarelor categorii: 1) trecutul (părțile I și II) - prezentul (partea a III-a); 2) realitatea - visul; 3) omul presat de totalitarism - omul liber; 4) valorile laice, mondene (muzica de dans din părțile I și III, „tema poporului” din partea I) - valorile creștine (*Tatăl nostru* din partea a II-a, motivul crucificării la sfârșitul părții finale).

Exemple muzicale

Exemplul 1

The musical score for 'Exemplul 1' is a full orchestral arrangement in 3/4 time, spanning 9 measures. The instrumentation includes a variety of woodwinds, brass, percussion, and strings. The score is written for the following instruments: Piccolo, Flauto, Oboe 1.2, Clarineto in Bb, Bass Clarinet, Bassoon, Contrabassoon, Horn in F 1.3, Horn in F 2.4, Trumpet in Bb, Trombone 1.2, Trombone 3. Tuba, Timpani, Triangle, Xylophone, Bass Drum, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The score features several measures of rests for many instruments, while others play specific notes or patterns. Dynamics such as 'p' (piano) are indicated in several places. The score is divided into two systems, with the first system containing measures 1-4 and the second system containing measures 5-9.

Partea I, el. 1 și 2

Exemplul 2



el. 3

Exemplul 3



el. 5

Exemplul 4



Tema poporului

Exemplul 5



Debutul părții II

Exemplul 6

60 61 62

Picc. *f*

Fl. *f*

Ob. 1. 2. *f*

Bb Cl. *f*

B. Cl. *f*

Bsn. *f*

C. Bsn.

Hn. 1. 3. *p*

Hn. 2. 4. *p*

Tbn. 1. 2. *p*

Tbn. 3. Tuba *p*

Cel.

Vln. I. 60 61 62

Vln. II.

Vla.

Vc.

Cb.

a 2.

I.

III.

Culmea din partea II

Exemplul 7

60 61 62

Fl. *mp* solo

Ob. 1. 2.

Bb Cl.

B. Cl.

Bsn. solo

Tatăl nostru

Exemplul 8

Allegro non troppo

Violin I
Violin II
Viola
Cello
Contrabass

Debutul părții finale. Secțiunea a

Exemplul 9

f
p
f

Partea finală. Secțiunea b

Exemplul 10

Picc.
Fl.
Ob. 1. 2.
B. Cl.
B. Cl.
Bsn.
C. Bn.

Largo
Allegro

Sfârșitul părții finale.

Referințe bibliografice și note:

¹ Informația despre compozitor este insuficientă și dispersată. Apud: Ciobanu-Suholm, Irina. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova: ultimele două decenii ale secolului XX*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006, p. 45 - 48; Roibu, Nicolae. *Pe urmele lui Eugen Doga* [concursul tinerilor compozitori]. In: *Timpul*, 2011, 31 martie; <[http://wn.com/ArteVlad.Interviu din 07.06.2011](http://wn.com/ArteVlad.Interviu%20din%2007.06.2011)>;

<<http://www.fattore.com/VladBurlea.htm>>; <<http://www.jurnal.md/ro/news/compozitorii-autohtoni-aplaudati-la-filarmonica-nationala-214845>> (accesat 03.05.2012).

² Pruteanu, Vasile. *Maestrul de la Bravicea* : [compoz. Vlad Burlea, aut. celor 7 piese din *Mărturiile calvarului* de Andrei Burac]. In: *Teatrul Românesc*, Bacău, 1997, Nr. 3, dec., p. 5.

Irmoasele din colecția de cântări bisericești a lui Dimitrie Cunțanu și relația lor cu muzica psaltică

Rezumat

Irmoasele din colecția de cântări bisericești a lui Dimitrie Cunțanu și relația lor cu muzica psaltică

Muzica bisericească din Transilvania se diferențiază stilistic de cântarea psaltică practică în celelalte regiuni ale României. După o îndelungată circulație orală, cântarea de strănă ardeleană a fost notată pe portativ și tipărită în 1890 sub titlul *Cântările bisericești după melodiile celor opt glasuri*, de preotul Dimitrie Cunțanu de la Sibiu. Cântările din această colecție, rămasă în uz până astăzi în centrul Transilvaniei, conservă totuși anumite caracteristici comune cu cele ale cântării psaltice din celelalte zone ale țării. Lucrarea ilustrează similitudini și diferențe ale celor două tipuri de cântare de strănă prin analiza comparată a irmoaselor din colecția Dimitrie Cunțanu cu cele din Irmologhionul tipărit în 1823, cu notație hrisantică, de Ieromonahul Macarie.

Cuvinte-cheie: irmos, Dimitrie Cunțanu, Macarie Ieromonahul, cântare de strănă, formule inițiale, formule cadențiale.

Summary

Celebratory heirmoi in Dimitrie Cunțanu's private collection and their relationship to Psaltic Music

The stylistic features of Transylvanian church music today differentiate it from psaltic singings practiced in other regions of Romania. Published in 1890 in linear (guidonic) notation by Dimitrie Cunțanu, Transylvanian church music yet preserves certain characteristics that are common to the songs in the Romanian psaltic liturgical repertoire. To illustrate both differences and similarities the paper offers a detailed analysis of the heirmoi included in D. Cunțanu's collection based on a comparison of their melodic formulae with of the heirmoi printed in 1823 by hieromonk Macarie in the Chrysanthic notation.

Keywords: Dimitrie Cunțanu, Psaltic Music, Transylvanian church music, psaltic liturgical repertoire.

Cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea se constituie în istoria muzicii bisericești ca o perioadă de eforturi susținute pentru îmbogățirea repertoriului liturgic românesc. Integrați amplului proces de „românire” a cântării bisericești, psaltii și muzicienii laici au valorificat prin reeditări repertoriul de sorginte bizantină (care a primit în acest fel pregnante trăsături naționale), au compus lucrări corale originale sau au încercat să înlănească accesul spre cunoașterea cântării psaltice prin transcrierea sa în notație lineară.

În acest context, anul 1890 are o semnificație aparte pentru cântarea ardeleană de strănă, căci atunci a fost editată cartea lui Dimitrie Cunțanu *Cântările bisericești după melodiile celor opt glasuri*¹. Publicarea volumului se înscrie în perimetrul aceleiași laborioase activități de întocmire și editare a colecțiilor de cântări, care se desfășura pe întreg teritoriul românesc.

Precedată de editarea unor lucrări similare în Bucovina și Moldova, cartea preotului-profesor de la Seminarul Teologic Ortodox din Sibiu a marcat un moment important în istoria muzicii bisericești din Transilvania, căci împlinea lipsuri îndelung resimțite de slujitorii Bisericii din această parte de țară. Prima încercare de a consemna pe portativ melodiile care circulau pe cale orală în bisericile ortodoxe ardelenesti a însemnat totodată revenirea, după multe decenii, la învățarea și practicarea repertoriului liturgic pe baza textului muzical scris.

Valoarea cărții și a muncii depuse de D. Cunțanu, de a aduna și nota cântările, a fost recunoscută imediat, apreciindu-se că D. Cunțanu „îneșnicește în felul acesta cântarea noastră bisericească așa cum a învățat-o el de la cei mai buni cântăreți din timpul tinereții sale”².

Colecția de cântări s-a înfiripat pe parcursul a două decenii, D. Cunțanu punând pe note, an de an, noi melodii, așa cum le învățase, după auz, de la profesorii care l-au precedat la Seminarul sibian, preotul Ioan Bobeș și profesorul Ioan Dragomir. Treptat, s-au definitivat cele cinci secțiuni ale cărții:

- I. Melodiile fundamentale ale celor opt glasuri
- II. Podobiile
- III. Sfetilne, polieleu, pripele, tropare, condace, catavasii ș.a. cântări la vecernie și utrenie
- IV. Cântările Sf. Liturghii a lui Ioan Gură de Aur, Cântările Sf. Liturghii a Marelui Vasile, Cântările Sf. Liturghii a lui Grigore Teologul
- V. Irmoasele sărbătorilor ce se cântă la Sf. liturghie în locul Axionului³.

Irmoasele praznicale din secțiunea finală a colecției ne atrag atenția prin similitudinile cu creațiile omonime din muzica psaltică, mult mai evidente decât la alte categorii de melodii. Este un aspect ce merită atenție, deoarece fiind consemnată pe portativ de D. Cunțanu după o îndelungată circulație orală, muzica de strănă din Transilvania a dobândit în acest răstimp trăsături ce o detașează de repertoriul

similar păstrat în notație neumatică chrysanthică, în exteriorul lanțului carpatic.

Investigații anterioare, întreprinse de cercetători ai muzicii de tradiție bizantină asupra colecției întocmite de D. Cunțanu, au răspuns unor întrebări legate de originea acestui repertoriu și cadrul modal general⁴, semnalând doar înrudirea irmoaselor praznicale cu cele publicate de Ieromonahul Macarie în *Irmologhionul* tipărit la Viena în 1823⁵. Demersul nostru adâncește cercetarea acestor cântări prin analiza amănunțită a materialului muzical, insistând asupra formulelor melodice care sunt plasate în contextul modal al colecției și sunt comparate cu cele din varianta macariană.

Regăsim în melodiile irmoaselor⁶ din colecția Cunțanu o atmosferă modală familiară, căci trăsăturile caracteristice fiecărui glas, așa cum au fost fixate în melodiile model (stihiră, tropar, antifon), sunt aceleași. Redarea pe portativ păstrează aceeași metrică binară, tempoul este însă adaptat noilor cântări; pripeala ce precede irmosul alternează cu tempourile *Andante* și *Lento* într-o ordine dictată de textul literar. Doar pripeala de la irmosul *Înălțării Domnului* trebuie cântată cu vioiciunea pe care o indică *Allegretto*.

Caracterul diatonic este dominant, un singur irmos - cel *La Botezul Domnului* - fiind notat în glasul 6, cromatic. Linia melodică păstrează aceeași desfășurare prin trepte conjuncte, salturile de cvartă perfectă sau cvintă perfectă, ascendente, marcând limitele segmentelor discursului sau subliniind un cuvânt de la începutul rândului melodic. Simplitatea ritmului, ce îmbină aceleași trei valori de note (pătrimea, optimea și doimea) ca și în celelalte melodii ale colecției, întărește impresia primă. Doar melismele, mai lungi și mai numeroase decât în stihiri, conferă o amploare sporită acestor cântări.

Pe de altă parte, prezența glasului 4 în cinci dintre cele treisprezece irmoase ale colecției și a glasului 8 în trei dintre ele - ambele glasuri cu variante de irmoase foarte asemănătoare - face ca melodia acestor cântări să aibă aproape aceleași constante. Îndeosebi irmoasele glasului 4 se aseamănă foarte mult între ele, fiind ipostaze ale aceleiași melodii, care se prefacă mereu, în funcție de textul literar. Cele mai complete variante, aproape identice, sunt cele pentru sărbătorile *Bunavestire* și *Intrarea în Biserică a Maicii Domnului*. Puse în paralel cu celelalte melodii aparținând acestui glas, ele ne-au relevat unele aspecte ce pot interveni și în situația *aplicării* textului la o melodie-model, procedeu curent întrebuințat în practica de strănă. Vom ilustra aceste aspecte cu câteva exemple.

Principala dificultate în *aplicarea* unei melodii la un text nou rezidă în dimensiunile diferite ale textelor literare cu care se operează. Acestea impun diminuarea sau augmentarea melodiei inițiale. În primul caz, se poate renunța la un întreg segment din melodie, dar, la fel de bine, aceasta se poate contracta prin selectarea anumitor sunete din varianta inițială și/sau schimbarea duratelor acestora. Ade-sea, concomitent, se schimbă și raportul text - me-

lodie prin înglobarea sunetelor rămase în melisme mai lungi decât în prima variantă.

Pentru amplificarea melodiei se include, între rândurile melodice existente, un segment de dimensiunea cerută de textul literar. Cum textul literar este suveran, pentru reliefarea acestuia se poate recurge la transpoziția melodiei sau la sporirea caracterului melismatic, conferind astfel amploare silabelor respective.

Alăturarea scărilor glasurilor, așa cum rezultă din melodiile stihirilor și irmoaselor, ne permite să remarcăm însă - pe lângă structura neschimbată a acestora și angrenajul funcțional identic - amplificarea materialului sonor. Ambitusul de septimă / octavă, obișnuit în melodiile Vecerniei, reprezintă acum limita inferioară pentru cântări care se desfășoară firesc dincolo de reperele decimei, atingând chiar duodecima, în irmosul *Învierii*.

Analiza irmoaselor, îndreptată cu precădere spre formulele melodice, ne-a relevat asemănări consistente ale acestora cu melodiile stihirarice, îndeosebi în momentele cadențiale. Multe dintre acestea reproduc - identic sau variat - turnurile melodice conclusive ale cântării *Doamne, strigat-am*, scrisă în glasul respectiv. În această situație se află irmoasele *Întâmpinării Domnului*, cel al *Botezului* și cel al *Nașterii Fecioarei*.

Când este vorba despre cadențele interioare pe treapta 1⁷, observăm că acestea sunt preluate cu regularitate din stihira *Doamne, strigat-am*. Cum acest împrumut este sesizabil în toate irmoasele, alegem un singur exemplu, din glasul 1. Una dintre formulele cadenței pe treapta 1 este următoarea:

Exemplul 1



O regăsim neschimbată în irmosul *Nașterii Domnului*, dar și variată, în același irmos și în cel al *Adormirii Maicii Domnului* (a). În această din urmă cântare, ea apare și cu o altă variație, având prima măsură îmbogățită ritmic și melodic, ca și în irmosul *Învierii* (b).

Exemplul 2

a)



b)



Să observăm că aceste transformări nu afectează niciodată ultimele două măsuri, căci variația intervine totdeauna în interiorul rândului melodic, unde incipitul și finalul sunt repere fixe între care textul muzical se amplifică sau se contractă în funcție de lungimea celui literar. Este, de fapt, ace-

lași principiu variațional care operează și în muzica psaltică⁸.

Stihirile glasului 1 mai folosesc o formulă cadențială pe treapta 1, prezentă adesea în finalul melodiilor menționate⁹.

Exemplul 3

Doamne, strigat-am



Irmos la Nașterea Domnului



*Irmosul Adormirii Maicii Domnului și
Irmosul Înălțării*



Ambele formule au o mare răspândire în melodica acestei colecții, depășind granițele glasului 1. Astfel, prima dintre ele îndeplinește rolul de cadență interioară pe treapta 2 în glasul 7 stihiraric și, ușor variată, cadență interioară pe treapta 1 și apoi cadență finală în glasul 4 stihiraric.

Cea de a doua formulă apare și ea în mai multe ipostaze: cadență interioară pe treapta 5 a glasului 3 stihiraric și cadență finală pe treapta 1 în glasurile 1 și 8 stihiraric. Constanta o reprezintă și aici segmentul final, așa cum se poate vedea mai jos.

Exemplul 4

Glas 1 stihiraric și irmoase



Glas 3 stihiraric și irmoase



Glas 8 stihiraric și irmoase



Glas 4 stihiraric și irmoase



Utilizarea frecventă a acestei formule melodice se poate explica dacă o punem în relație cu muzica psaltică. Cele trei sunete plasate în sens descendent alcătuiesc nucleul cadenței perfecte generalizate din muzica psaltică, denumită astfel pentru marea ei răspândire în toate glasurile. Analizând raportul

cadență-stil melodic în cadrul glasului 1 stihiraric, muzicologul Victor Giuleanu observa că atât cadențele stilului neobizantin, cât și cele ale muzicii bizantine medievale, au ca punct de plecare „...*același trup melodic, ceea ce denotă înrudirea dintre ele și deci proveniența lor unitară pe plan structural*”¹⁰. Exemplul cu care ilustrează aceste considerații și pe care îl redăm mai jos pornește de la segmentul melodic pe care l-am semnalat și noi.

Exemplul 5¹¹



Frecvența formulei melodice menționate în cântarea de strănă ardeleană pledează pentru strânsa legătură dintre aceasta și tradiția bizantină, păstrată dincolo de Carpați sub forma cântării psaltice.

Dar relația irmoaselor din colecția Cunțanu cu melosul psaltic este mult mai profundă și nu se limitează la formulele melodice cadențiale, ci se referă la melodie în întregul ei. Pentru muzica psaltică a secolului trecut, irmoasele *românite* de Ieromonahul Macarie rămân unele dintre lucrările de referință¹². Se pare că au fost bine cunoscute și în Transilvania, căci melodica celor din colecția Cunțanu parcurge trasee asemănătoare¹³.

Cadrul modal al melodiei psaltice este păstrat cu ușurință în irmoase, pentru că ele se încadrează, în mare parte, în cele trei glasuri care au conservat în Transilvania aceleași caracteristici intonaționale și de structură ca și muzica notată cu neume, adică glasurile 1, 3 și 8.

Melodia poartă amprenta originalului - Irmoașele lui Macarie - ale cărui jaloane au fost păstrate, deși varianta ardeleană este mai succintă. Circulația orală a condus la intervenții în linia melodică, acestea concretizându-se îndeosebi în subdimensionarea melismelor, care abundă în irmoasele psaltice. Câteva sunete din melisma inițială sunt totdeauna prezente, astfel încât aceasta este recognoscibilă. Procesul de transformare nu este însă guvernat de reguli precise, precum în cazul unui act de veritabilă transcriere care pornește de la documentul scris. Așa cum se poate observa din melodiile notate în paralel în Anexa prezentei lucrări, uneori varianta ardeleană

reține sunete de durată scurtă, în detrimentul unora de importanță mai mare pentru discursul muzical; altele, porțiuni întregi sunt ignorate sau înlocuite cu material melodic nou. Urmând legile nescrise ale circulației orale, formulele melodice s-au împuținut și s-au tipizat.

Tradiția orală a *osificat*, pe lângă cadența perfectă amintită deja, și unele formule melodice inițiale. Analiza acestora ne-a permis sesizarea și clasificarea acestora în trei formule-tip, fiecare dintre acestea distingându-se prin configurația intervalică specifică a cărei sursă poate fi găsită în irmoasele lui Macarie.

Una dintre formule deschide pripeala de la irmosul *Nașterii Domnului* și se evidențiază prin saltul de cvartă, urmat de secundă mare, ambele ascendente. Irmosul *Nașterii Domnului* și cel al *Înălțării* din colecția Cunțanu încep în acest fel. Deși saltul de cvartă nu apare, înclinăm să credem că și formula introductivă a irmosului *Învierii* are aceeași proveniență, el înscriindu-se în aceeași zonă modală ca și cel al *Nașterii*. Ieromonahul Macarie redă această formulă și într-o formă mai extinsă, în irmosul *Adormirii Maicii Domnului*, și ușor variată, în cel al *Nașterii Maicii Domnului*. Toate variantele se regăsesc în colecția Cunțanu.

Exemplul 6

Macarie - Irmos la *Nașterea Domnului*



Cunțanu

Irmosul *Nașterii Domnului*



Irmosul *Înălțării*



Irmosul *Învierii*



Irmos la *Nașterea Maicii Domnului*

Macarie



Cunțanu



Irmosul *Adormirii Maicii Maicii Domnului*

Macarie



Cunțanu



Cu siguranță, a fost una dintre formulele melodice bine fixate în tradiția stranelor ardelenne de la sfârșitul secolului trecut, căci o întâlnim și în irmoasele care seamănă foarte bine cu originalul psaltic, dar au acolo un început diferit. Ea deschide, spre exemplu, atât pripeala, cât și irmosul la *Înălțarea Domnului*, înlocuind formula inițială din irmosul lui Macarie, dar integrându-se perfect în melodie.

Exemplul 7

Cunțanu - *Pripeala*



Irmos



Celelalte două formule în discuție au fost mult simplificate, dar, cu toate acestea, ele păstrează elementele intonaționale caracteristice. Astfel, formula inițială a irmosului la *Înălțarea Cinstitei Cruci* din colecția ieromonahului Macarie, a fost adaptată numărului de silabe din debutul pripelelor în care apare, însă a menținut saltul de terță descendentă cu care revine la baza modală, chiar și atunci când repartizarea duratelor de note este diferită, pentru a sublinia accentele textului, ca și în pripeala irmosului *Întâmpinării*. Caracteristici modale diferite impun transformarea saltului de terță mare în terță mică, în cântarea ce urmează pripelei, așa cum și la Macarie, într-un alt irmos, formula este prescurtată și îmbrăcată în haina cromatică a glasului 6.

Exemplul 8

Macarie

La *Înălțarea Cinstitei Cruci*



La *Botezul Domnului*



Cunțanu

La Nașterea Fecioarei



La Înălțarea Cinstitei Cruci (gl. 8)



La Întâmpinarea Domnului (gl. 3) – pripeala



Irmosul



Ultima formulă-tip o găsim în irmosul lui Macarie la *Bunavestire*, glasul 4. Toate irmoasele colecției Cunțanu scrise în acest glas păstrează, ca și în psaltică, sensul ascendent al pantei melodice în deschiderea lor, cei trei piloni - sunetele *mi, fa* și *sol* - fiind prezenți, indiferent de prefacerile ritmico-melodice care survin.

Exemplul 9

Macarie - Irmos la *Bunavestire*



Cunțanu

Irmos la Schimbarea la Față



Irmos la Pogorârea Duhului Sfânt



Irmos la *Bunavestire*



Irmos la Florii



Irmos Intrarea în Biserică



Dacă formulele inițiale ale irmoaselor ne sugerează o mare asemănare cu originalul psaltic, în partea mediană a acestor cântări, melodia ardeleană părăsește traseul inițial, pe porțiuni mai scurte sau mai lungi. Ea revine însă la acesta, în special în preajma cadenței, chiar și atunci când sunetul pe care zăbovește este diferit de cel psaltic. De regulă, cadența perfectă coincide cu cea din psaltică și se face cu formula cadenței perfecte generalizate pe care am prezentat-o mai sus. Bineînțeles, formula este totdeauna o variantă prescurtată a celei psaltice.

Exemplul 10

Macarie



Cunțanu



Alteori, se menține sensul pantei melodice, dar sunetele sunt diferite de cele din psaltică.

Exemplul 11

Macarie



Cunțanu



Adesea, este suficientă schimbarea unui sunet pentru ca linia melodică să primească o altă configurație.

Exemplul 12

Macarie



Cunțanu



Cu toate aceste schimbări, care intervin frecvent în partea mediană, melodiile irmoaselor din colecția Cunțanu sunt foarte asemănătoare cu cele ale lui Macarie, melodia „romănită” de smeritul ieromonah la începutul secolului al XIX-lea fiind bine cunoscută și păstrată în Ardeal. Aceste cântări sunt încă o dovadă a legăturilor strânse care au existat tot timpul între provinciile românești.

Anexa

Axion la Nașterea Maicii Domnului
(8 septembrie)
Glas 8

T
v
Stră - in _____ lu - cru _____ es - te ma - me -

Andante
Stră - in _____ lu - cru _____ es - te ma - me -

Andante
Stră - in _____ lu _____ cru es - te mai _____ ci

lor _____ fe - cio - ri a, stră - i -

lor _____ fe - cio - ri - a, stră - i -

lor fe - cio - ri a stră - i nă es - te

nă _____ și fe - cioa

nă _____ și fe - cioa

și fe - cioa _____

re - lor naș - te - rea de

re - lor naș - te - rea de

re - lor naș - te - rea de

fii, dar în- tru ti - ne, Năs - că - toa -

fii, dar în- tru ti - ne, Năs - că - toa -

fii, iar în - tru ti - ne Năs - că - toa -

re de Dum - ne - zeu, a - mîn - do -

re de Dum - ne - zeu, a - mîn - do -

re de Dum - ne - zeu, a - mîn - do -

uă s-au rîn - du - it, s-au rîn - du - it.

uă s-au rîn - du - it, s-au rîn - du - it.

uă s-au rîn - du - it.

Pen - tru a - ceas - ta, toa - te se -

Pen - tru a - ceas - ta, toa - te se -

Pen - tru a - ceas - ta toa - te să -

min - ți - i - le pă - mîn - tu -

min - ți - i - le pă - mîn - tu -

mîn - ți - i - le pă - mîn - tu -

lui, pre ti - ne, ne - în - ce - tat - te fe -

lui, pre ti - ne, ne - în - ce - tat - te fe -

lui ne - în - ce - tat te

ri - cim.

ri - cim

mă - rim.

Axion la Învierea Domnului

glasul I Pa

În - ge - rul a ____ stri - gat ____ ce -

Andante

În - ge - rul a ____ stri - gat ____ ce -

Andante

În - ge - rul a ____ stri - gat ____ cei -

lei ____ pli - ne de ____ da -

lei ____ pli - ne de ____ da -

pli - ne de dar:

ruri: ____ Cu - ra - tă ____ Fe - cioa - ră, ____ bu -

ruri: ____ Cu - ra - tă ____ Fe - cioa - ră ____ bu -

Cu - ra ____ tă Fe - cioa ____ ră Bu

- cu - ră - te și ia - răși

- cu - ră - te și ia - răși

- cu - ră - te și ia - răși

zic: bu - cu - ră - te,

zic: bu - cu - ră - te,

zic bu - cu - ră - te

că Fi - ul tău a în - vi - at a

că Fi - ul tău a în - vi - at a

că Fi ul Tău a în - vi - at a tre - ia

tre - ia zi, din groa - pă.

tre - ia zi, din groa - pă.

zi din groa pă

Lu - mi - nea - ză - te, _____ lu - mi -

Lu - mi - nea - ză - te, _____ lu - mi -

Lu - mi - nea _____ ză - te, _____ lu - mi -

nea - ză - te, _____ no - u -

nea - ză - te, _____ no - u -

nea _____ ză _____ te _____ no _____

- le _____ I - e - ru - sa -

- le _____ I - e - ru - sa -

_____ u _____ le Ie _____ ru - sa

li - me, că _____ sla - va _____ Dom - nu -

li - me, că _____ sla - va _____ Dom - nu -

li _____ me că a Dom - nu - lui mă - ri _____

lui pes - te ti - ne a ră - să - rit.

lui pes - te ti - ne a ră - să - rit.

re pes - te ti ne a stră - lu cit

Sal - tă, sal - tă a -

Sal - tă, sal - tă a -

sal tă sal tă a -

cum și te bu - cu - ră,

cum și te bu - cu - ră,

cum și te bu - cu ră,

Si - oa - ne, iar tu, Cu -

Si - oa - ne, iar tu, Cu -

Si - oa - ne, iar tu Cu -

ra - tă Năs - că - toa -

ra - tă Năs - că - toa -

ra - tă de Dum-ne zeu -

re de Dum - ne - zeu, ve - se - leș -

re de Dum - ne - zeu, ve - se - leș -

Năs - că toa re Ve - se - leș

te, ve - se - leș - te - te, în - tru în - vi -

te, ve - se - leș - te - te, în - tru în - vi -

te - te în - tru În - vi -

e - rea Ce - lui năs - cut

e - rea Ce - lui năs - cut

e - rea Ce lui năs - cut

al tău.

al tău.

al Tău.

Bibliografie:

Chircev, Elena. *Formule melodice în cântările bisericești ale lui Dimitrie Cunțanu*. In: *Byzantion. Revista de arte bizantine*, vol. II, Academia de Arte „George Enescu”, Iași, 1996, p. 63-67.

Ciobanu, Gheorghe. *Muzica bisericească la români*. In: *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. I, București: Editura Muzicală, 1974.

Ciobanu, Gheorghe. *Muzica de cult bănățeană*. In: *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. III, București: Editura Muzicală, 1992.

Cosma, Octavian Lazăr. *Hronicul muzicii românești*. București: Editura Muzicală, vol. I, II, III, IV (1973, 1974, 1975, 1976).

Cosma, Viorel. *Muzicieni români. Lexicon*. Vol. I (A-C), București: Editura Muzicală, 1989.

Cunțanu, Dimitrie. *Cântările bisericești după melodiile celor opt glasuri, culese și întâi publicate în 1890*. Ediția a 4-a, Sibiu, 1934.

Firu, Nicolae. *Cântări bisericești*. Timișoara, 1943.

Givulescu, Cornel. *Cele opt glasuri*. Editor Asociația „Fondul de excursie al absolvenților Academiei Teologice Ortodoxe Române, Oradea, promoția 1932”, Oradea, 1929.

Giuleanu, Victor. *Melodica bizantină*. București: Editura Muzicală, 1981.

Ionescu, C. Gheorghe. *Lexicon al celor care de-a lungul veacurilor s-au ocupat cu muzica de tradiție bizantină în România. Compozitori, teoreticieni, muzicologi, dascăli de psaltichie, copişti, interpreți*. București: Editura Diogene.

Lungu, Nicolae; Costea, Grigore; Croitoru, Ion. *Gramatica muzicii psaltice. Studiu comparativ cu notația liniară*. București: Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, 1951.

Macarie Ieromonahul, *Irmologhion*, Viena, 1823.

Panțiru, Grigore. *Notația și ehurile muzicii bizantine*. București: Editura Muzicală, 1971.

Stanciu, Petru. *Muzica bisericească a românilor ortodocși din Transilvania*. Universitatea din Oradea, 1997.

Stanciu, Vasile. *Muzica bisericească ortodoxă din Transilvania*. Cluj-Napoca: Editura Presa Universitară, 1996.

Referințe bibliografice și note:

¹ Cunțanu, Dimitrie. *Cântările bisericești după melodiile celor opt glasuri ale Sfintei Biserici Ortodoxe Române*. Ediția I, Viena, 1890.

² A.A.S. dosar III/16/1889, cf. Stanciu, Petru. *Muzica bisericească a românilor ortodocși din Transilvania*. Univ. din Oradea, 1997, p. 49-50.

³ Cunțanu, Dimitrie. *Op. cit.*, cuprinsul.

⁴ Avem în vedere studiile bizantinologului Ciobanu, Gh.: *Muzica bisericească la români*. In: *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. I, București: Editura Muzicală,

1974, p. 329-402 și *Muzica de cult bănățeană*. In: *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. III, București: Editura Muzicală, 1992, p. 105-125.

⁵ A se vedea Stanciu, Vasile. *Muzica bisericească ortodoxă din Transilvania* (Teză de doctorat). Cluj-Napoca: Editura Presa Universitară, 1996, p. 56-57 și 162-168.

⁶ „Irmos (gr. *eirmos*, „legătură”, „înălțuire”, de la *eiro*, „înnoț”, „leg”, „unesc”, „împreunez”), prima strofă sau tropar din poemul condac sau din fruntea fiecărei ode a canonului”. Barbu-Bucur, Sebastian. *Filotei sin Agăi Jipei. Psaltichie rumânească*. *Op. cit.*, vol. IV, p. 492.

⁷ Facem precizarea că pentru numerotarea treptelor aflate deasupra bazei modale folosim cifre arabe, iar pentru treptele inferioare acesteia - cifre romane.

⁸ „Principiul variațional operează pe baze ritmico-melodice. Pentru a se evita - spre exemplu - monotonia în cazul frecvenței apariții a cadenței perfecte, aceasta este mai totdeauna precedată de un mic nucleu melodic ce-și schimbă mereu structura, prin desene variaționale”. Giuleanu, Victor. *Melodica bizantină*. București: Editura Muzicală, 1981, p. 218.

⁹ În exemplele următoare, formulele melodice au fost transpuse la aceeași înălțime, pentru a ușura analiza. Nota finală sau inițială, așa cum a fost consemnată în colecție, este notată în paranteză.

¹⁰ Giuleanu, Victor. *Melodica bizantină*. *Op. cit.*, p. 213.

¹¹ Preluat din Giuleanu, Victor. *Melodica bizantină*. *Op. cit.*, p. 213.

¹² *Irmoașele* au fost traduse și tipărite în limba română în *Irmologhionul* lui Macarie (Viena, 1823). În 1856, ele apar într-o nouă ediție, la Buzău, cunoscând apoi numeroase reeditări în diferite colecții de cântări bisericești, până în zilele noastre.

¹³ Dimitrie Cunțanu nu face nici o precizare referitoare la sursa *Irmoașelor* din colecția sa. De aceea, presupunem că le-a învățat o dată cu restul repertoriului de la profesorul său, preotul Ioan Bobeș, pentru că podobiile notate de la Simeon Florea din Daneș sunt menționate aparte (v. *Prefața* cărții sale). Este greu de crezut că a cunoscut varianta scrisă a irmoașelor lui Macarie, deoarece nu face nicăieri vreo aluzie la muzica notată cu neume. Mai mult chiar, precizează că „...la intrarea mea în postul de profesor, dintre toate cântările de strană ale bisericii noastre nu am aflat nici una scrisă pe note”. În legătură cu melodiile pe care le-a publicat mărturisește că „...am început a le scrie după notele moderne așa, după cum le învățasem eu - după auz - de la profesorul meu de cântări, părintele Ioan Bobeș”, iar ceva mai departe „...am scris podobiile după cum mi le-a cântat numitul cantor Simeon Florea” (v. Popa, Valeriu. *Școala ortodoxă română de cântări bisericești Dimitrie Cunțanu din Sibiu*. In: *Anuarul II*, Suceava, 1947, p. 8-11, cf. Stanciu, V. *Op. cit.*). De aceea, ni se par nefondate și exagerate unele afirmații privind cunoașterea semiografiei chrysanthice de către D. Cunțanu.

Buhurizade Mustafa Itri

Rezumat

Buhurizade Mustafa Itri

Buhurizade Mustafa Itri (d. cca. 1712) își păstrează până în prezent faima unuia dintre cei mai mari compozitori otomani. Din cauza faptului că a trăit înainte de secolul al XIX-lea, atunci când notația muzicală a devenit mult mai frecventă în Turcia, partituri muzicale autentice, precum și date despre viața lui, sunt foarte puține. Este cunoscut faptul că Itri a fost pentru principele D. Cantemir una dintre sursele muzicale majore. Acest articol încearcă să evalueze rolul lui Itri în cadrul tradiției muzicale otomane.

Cuvinte-cheie: otoman, compozitor, Mevlevi.

Summary

Buhurizade Mustafa Itri

Buhurizade Mustafa Itri (d. ca. 1712) retains his fame until today as one of the very greatest Ottoman composers. But due to the fact that he lived prior to the 19th century—when musical notation became more common in Turkey—authentic musical scores as well as facts about his life are very few. It is known that Itri was one of Prince Cantemir's major musical sources. This short article attempts to assess Itri's significance within the Ottoman musical canon.

Keywords: ottoman, composer, Mevlevi.

Modern sources on Ottoman or „Turkish Classical” music invariably list two composers as the „greatest” of this music Hammamizade Ismail Dede Efendi (d. 1846) in the 19th century and Buhurizade Mustafa Itri (d. ca. 1712) in the later 17th century. For all practical purposes however it is Ismail Dede who holds this position today his compositions are performed frequently in public, they are taught, recorded and published. There is also a certain amount of biographical material available on Ismail Dede, written both by scholars and by popularizers, including Ahmed Hamdi Tanpınar's eloquent assessment in his book *Five Cities* (1946). Ismail Dede's relative accessibility is caused by the proximity of his musical style to the living tradition of Turkish classical music, by the survival of almost half of his large musical oeuvre, and by the much greater cultural understanding of his era by the people of modern Turkey. Itri, on the other hand, is far more of a mystery. Despite the fact that only 42 out of his many hundreds of compositions survive today, and that even these 42 may contain incorrect attributions and in any case have undergone extensive changes in the course of a long oral transmission, Itri's position as the major figure of this music prior to the advent of Ismail Dede is secure. If the Ottoman musical culture had been content to rely on a relatively straightforward oral transmission from master to pupil alone, probably the classical music of today would begin in the time of Selim III (1789-1808), when Ismail Dede's career began, and would have left Itri as a sacred name, a mysterious medieval figure like Ibn Sina or al-Farabi, about whose music nothing concrete can be known. Yahya Kemal Beyatlı's (1884-1958) poem about Itri could then be taken as a pious hymn about the sacred founder of

Turkish music as he says „*öz musikimizin piri*” („*the patron of our music*”). But despite the absence of notated documents dating closer than two centuries to the death of the great musician, it is clear that Yahya Kemal's wonderful poem is inspired by a real familiarity with and a musical and poetic response to an actual corpus of music. Yahya Kemal, like his musical mentors, was not acting entirely in a vacuum the 42 surviving compositions of Itri constituted a musical statement that was able to secure the reputation of their supposed creator well into the 20th century, over two centuries after his death. How can we approach the significance of this highly positive evaluation for the history of Ottoman Turkish culture?

While the surviving corpus of Itri's work is relatively small, it is certainly significant for a 17th century Ottoman composer. It has never been subjected to systematic musicological scrutiny although it is clear that the connoisseurs of this music, up until the past twenty or thirty years, knew this corpus intimately. In addition to the danger of outright misattributions, it is clear that many if not most of the pieces attributed to Itri have been modernized in several ways in the course of their two centuries of oral transmission. Without a serious and thorough study of this existing corpus any musical judgment of Itri must be limited in scope. Nevertheless it may be possible to adduce certain known facts that may help to explain the role that Itri has held uninterruptedly in Ottoman Turkish music.

Itri's Life and Cultural Environment

Little though it is, more is known of the biography of Mustafa Itri than most other composers of

the 17th century. This is largely due to the fact that he lived his life in a variety of elite social circles, mainly, but not exclusively in Istanbul, all of which left a few remarks about him. These sparse documents do reveal a figure of great personal talent who made use of virtually all of the cultural possibilities open to him. Looking at these different sources, İtri emerges as a quintessential summation of the culture of the Ottoman capital as it reached a strikingly novel form in the second half of the 17th century.

İtri appears in Es'ad Efendi's *Atrabul Asar* (ca. 1725), in all of the major poetic tezkires of the 18th century (that of Safayi, Salim and Şeyhi) in the *History* and in the *Edvar* of Prince Cantemir (Kantemiroğlu), in the *mecmua* of Hafız Post, and many later *mecmua* anthologies. There is a probable reference to him in the *Seyahatname* of Evliya Çelebi, and a clear reference to him in the *Crimean history* „*El-Seb'a Seyyar fi Ahval-i Muluk-i Tatar*”. Court records relevant to İtri have not been discovered. A typical glowing evaluation of his artistic life was written in 1720 by the biographer Safayi, roughly a decade after his death (which occurred in 1710, 1711 or 1712 according to the source). Under the poetic mahlas „İtri” he writes:

„His name was Mustafa. He achieved his fame in Istanbul as Buhurizade. He was one of the sweet-speaking poets of the age and in the theory of music he was the Second Teacher. In the art of music he was like Ghulam-i Şadi and with the wailing of his voice he flew across Iraq and the Hijaz and with his tones he went through all of Persia and Isfahan. Because he also achieved great fame as a writer of muamma (enigmas) he entered the Imperial Assembly (meclis-i humayun) of the exalted Sultan Mehmed the Fourth. Since his knowledge was cherished by the Emperor, upon his request he was granted the stewardship of the slave-market of Istanbul and he continued in this position until his death”.

From this brief description the distinctive pattern of İtri's life emerges. He was a native of Istanbul, coming from a merchant or possibly artisanal background (*buhuri* may mean either the spice dealer or the spice-mixer). He was not the product of the Court School (Enderun) nor did he enter any bureaucracy. He is praised as both a singer and as a composer, as well as an expert in musical theory—which was an extremely rare specialization in his period. But he was also a poet—which was the reason for his inclusion in Safayi's tezkire and his poetry seems to have been the immediate agent for his entry into the court of Mehmed IV. While the tezkire writer Salim (1722) claimed that İtri's poems had been collected into a *divan*, no trace of this survives. Several of his poems exist in scattered *mecmuas*, while several of the lyrics for his musical compositions may be his own. Thus any judgment on İtri's status as a poet is now impossible.

During the reign of Mehmed IV (1648-1687) the imperial bureaucracies became increasingly closed and hereditary while poetry had long been a virtual monopoly of the clerical bureaucracy (*ulema*). İtri's talent as a poet and as a musician/com-

poser/theorist must have allowed him to enter the sultan's assembly while bypassing all official channels. In the end this intimacy and high artistic reputation allowed him to attain an extremely lucrative sinecure in the guild structure of the city, which he was able to keep long after the deposition of the sultan Mehmed IV in 1687. According to Es'ad Efendi the sultan in question was not Mehmed IV but Mustafa II (r. 1695-1703), which is more likely. According to the *Crimean chronicle* mentioned above this grant was due to the intervention of the Khan Selim Giray (d. 1704), who had invited İtri, Nazim and Kemani Hüseyin to his court, and secured grants for them all: „*Thanks to the power of the Khan they became free of the neediness of parasitism and clear of the iron bow of poverty*”. Since the Crimean Khan was a major supplier of slaves to the Istanbul market his intervention is not unlikely in this case.

A curious clue to the social and musical environment of İtri is supplied by Prince Cantemir in his book of musical theory („*Kitab-i Ilm-ül Musiki*”), written around 1700. Under the name „*Buhurcioğlu*” İtri appears as a major source of musical theory for the Moldavian prince. In the section on the makam Nuhuf, Cantemir details each source for the conflicting descriptions of this mode. He mentions two different theories, given him personally by four instrumentalists and another theory given him by two vocalists - Receb Çelebi the court *hanendebaşı*, and Buhurcioğlu (i.e. Buhurizade İtri). Although Cantemir agrees with one of the theories of the instrumentalists, an analysis of the later Ottoman repertoire in Nuhuf shows that the later tradition continued the theory of İtri and Receb Çelebi. While the social background of İtri is somewhat ambiguous, Receb was described as a *çömlekçi*, a potter clearly an artisanal occupation. Thus these two men are connected in three ways—they were both major vocalists of the later 17th century, their form of this makam is the one that was preserved and diffused, and they probably both came from the lower middle class of the city. This may be taken as an indirect proof of the spread of art music to the urban middle class, and even at times to talented members of its lower elements. Only thus can we explain how it was that it was the version of Nuhuf employed by the potter Receb and not the one of Prince Cantemir, or of Tanburi Mehmed Çelebi that became entrenched in later Ottoman music [1].

Cantemir's mention of İtri in his *History* occurs in connection with Osman Efendi, the „*noble Constantinopolitan*”, known in Turkish sources as Kasımpaşalı Koca Osman who was regarded as the major source of musical theory and pedagogy in the mid-17th century. According to Cantemir the „*art of music almost forgot, not only revived but was rendered more perfect*” by him. Among his pupils were Hafız Kömür, Buhurcioğlu, Memiş Ağa, Küçük müezzın and Despihçi (Tesbihçi) Emir. According to Es'ad Efendi, Osman flourished in the reign of Murad IV (d. 1640), although he might well have lived on into the reign of Mehmed IV, as Cantemir

suggests, for it is likely that Itri was only born in the 1640s. He may have begun his studies very young, for he continued as a student of Hafız Post (d. 1696), presumably after the death of Koca Osman. Only one piece in the surviving repertoire is attributed to Koca Osman (a semai in Segâh), but it reveals both a great musical talent and a much simpler musical structure than the Ottoman vocal repertoire of the succeeding generation. An analysis of the vocal repertoire in the "Mecmua-i Saz u Söz" of Ali Ufki Bey (ca. 1650) shows that much of the vocal repertoire of the court still had a simplicity reminiscent of the one semai of Koca Osman, and still retained many links to Turkish folklore. Thus Cantemir's high praise for Osman would suggest that he had been crucial in codifying the theory of Ottoman music and preparing the groundwork for the notable advance in structure visible in the following generation of composers, such as Hafız Post and most especially in Itri himself.

The information on Itri as a performing artist seems unclear. To Cantemir he was a vocalist, and Evliya mentions him as a hafız who was also „sahib-i beste" and „ustad-i kamil" thus a composer and a theorist. He appeared apparently as a singer at the court of the Crimean khan. Yet Es'ad Efendi likens his voice to a rusty out of tune harp ("misal-i ceng-i pür jeng etvar bi-aheng ve bi-erde vu bi-karar"), but this probably means that he had heard him only as an old man.

Another aspect of Itri's cultural life was formed in the Yenikapı Mevlevihane, where he „took the hand" of the Şeyh Cami Ahmed Dede (d.1667). It is likely that Itri's skill in *ta'lik* calligraphy (mentioned in the tezkires) and in the Persian language was acquired there. Two of Itri's greatest compositions were composed for this Mevlevihane his Rast Na'at-i Peygamberi and his Segâh Ayin. Since the ayin was prohibited from 1666 to 1679 they were probably performed first after the latter date. It is likely that the Melami-Bektaşî orientation of the Yenikapı Tekke at this time encouraged Itri's broad involvement with many religious and secular musical genres. In addition to his famous Tekbir, Sallat-i

Ummiye and his Salat ve Selam (in Dilkeş-Haveran), Itri composed many şarkıs, türküs and other light, folkloric pieces, which have all been lost. This broad freedom was remarkable in his time and until the later 18th century, during which period all known Mevlevi ayins were created by Mevlevi şeyhs. Itri remained a muhibb, and hence a secular figure despite his attachment to the Mevleviye-yet his Mevlevi compositions were performed by the dervishes. This combination of secular, religious and mystical musical styles with a parallel emphasis on secular poetry was a unique feature of the Ottoman post-classical age, especially in the 17th century when the Mevlevi Order became a major element in the culture of Istanbul.

There is yet another remarkable feature of some of Itri's compositions-especially his Na'at and his kâr in Neva. Both contain compositional elements more typical of the Post-Byzantine church music than of the earlier Ottoman music. This is seen throughout the Na'at and in the terennüm section of the kâr (but not in his Segâh ayin). This movement (which cannot be discussed in detail here) seems to be the beginning of the mutual interaction of Post-Byzantine and Ottoman art music that reached its climax in the middle of the 18th century. This willingness to create a shared musical space with the other great religious tradition of Istanbul may also be a legacy of the antinomian Melami spirit of Yenikapı.

This brief survey cannot suggest the high musical quality of Itri's compositions that entranced the Turkish musical world for two and a half centuries. The fragment of his oeuvre that survives, even in its modernized form, conveys something of the great power of this composer, and constitute a musical corpus that still has much to offer a modern listener. As a student of both Hafız Post and Koca Osman, Itri strove to develop Ottoman vocal music out of the quasi-folkloric form in which it had existed in the first half of the 17th century. His genius enabled him to succeed in creating a classic form that would be the basis for further development in the course of the 18th century.

Works cited:

1. See Feldman, Walter. *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*. Berlin, VWB, 1996, pp. 245, 292, 304, 371, 391.

Rezonanțe ale dialogului cultural european și probleme de clasificare a muzicii tradiționale de dans din Moldova / Basarabia și Bucovina

Rezumat

Rezonanțe ale dialogului cultural european și probleme de clasificare a muzicii tradiționale de dans din Moldova / Basarabia și Bucovina

Prezentul demers își propune să readucă în discuție și să argumenteze necesitatea lărgirii cadrului epistemologic de abordare a tipologiei muzicii tradiționale de dans autohtone, în scopul reflectării adecvate a sistemului de genuri ce caracterizează stadiul actual al evoluției fenomenului. Un factor important în procesul dezvoltării artei muzicale tradiționale îl constituie dialogul cultural european din epoca modernă, secolele XIX-XX.

Luarea în considerație a acestui aspect constituie una din problemele metodologice-cheie ale etnomuzicologiei ca știință specializată în studierea și redarea imaginii de ansamblu a artei muzicale folclorice ca organism viu, integru, autonom și, în același timp, sensibil, conectat la necesitățile societății contemporane, aflate mereu în mișcare și schimbare.

Element de continuitate în tradiția culturală autohtonă, muzica de dans a valorificat din plin contribuția creatoare a factorilor de civilizație modernă, a tendințelor și influențelor culturale venite din vestul și estul Europei, inclusiv aportul comunităților culturale aflate în contact istoric. Sistemul genurilor muzicii de dans s-a îmbogățit constant cu o serie de modele coreice de rezonanță occidentală, printre care Polca, Cracoveacul, Cadrilul, Galopul, Vengherca, Valsul, Mazurca, Padespani, precum și Ciclu binar conglomerat și Suita.

Cuvinte-cheie: muzică tradițională de dans, genuri, evoluție, modernizare, dialog european, influențe culturale, occidentalizare, Polca, Cracoviac, Cadril, Galop, Vals, Mazurca, Padespani, ciclu binar, suita, Moldova, Basarabia, Bucovina

Summary

Resonances of European cultural dialogue and the problems of classification of the traditional dance music from Moldova / Bessarabia and Bucovina

The study "Resonances of European cultural dialogue and the problems of classification of the traditional dance music from Moldova/Bessarabia and Bucovina" aims to argue the need to enlargement of the epistemological framework of typological research of phenomenon in order to reflect adequately the genre system that characterizes the current stage of evolution process. An important factor in the development of traditional musical art is the European cultural dialogue in the modern era, during the XIX-th and XX-th centuries.

Consideration of this aspect is one of the key methodological issues in ethnomusicology as science specialized in studying of the folk music as a living and sensitive organism, entirely connected to the needs of contemporary society. As element of continuity in local cultural traditions, dance music has used the most creative contribution of modern civilization factors, trends and cultural influences coming from Western and Eastern Europe, including the contribution of contacting cultural communities. The genres of local dance music constantly enriched with a series of resonant Western models, like as Polka, Krakovyak, Quadrille, Gallop, Vengherca, Waltz, Mazurca, Padespani, binary cycle and suite.

Keywords: traditional dance music, genres, evolution, modernization, European dialogue, cultural influences, westernization, Polka, Krakovyak, Quadrille, Gallop, Vengherca, Waltz, Mazurca, Padespani, binary cycle, suite, Moldova, Bessarabia, Bucovina.

În ultimul timp, se vorbește tot mai mult despre importanța abordării problematicei legate de contactele, schimburile și comunicarea dintre popoare, culturi și civilizații. De o mare amploare în epoca modernă, mai cu seamă începând cu perioada crucială, plasată la răspântia secolelor XVIII-XIX, contactele interculturale au favorizat o intensificare fără precedent a fluxului de valori europene pe arii geografice tot mai extinse. Așa-numitul „marș al civilizației occidentale”, industrializarea, revoluționarea productivității, trecerea de la sistemul de producție casnică (manufacturieră) la cel de fabrică (*factory system*)¹,

descoperirea căilor ferate, diversificarea rețelelor de comunicații și de transport, creșterea fluxului migraționist intra-european, exodul populației spre marile centre economice, extinderea orașelor, progresul tehnologic, intensificarea circulației forței de muncă, a capitalurilor, mărfurilor și serviciilor, reformarea administrativă, impunerea tot mai pregnantă a rolului funcționarilor, secularizarea domeniului cultural, emanciparea spirituală, dezvoltarea științei, artelor și învățământului modern, debutul școlarizării în masă, lărgirea rețelelor instituționale de cultură, artă și educație de tip european, avântul comerțului, intensifi-

care a schimburilor culturale, organizarea turneelor artistice, a reprezentațiilor de teatru, operă și operetă cu trupe venite din Occident, statuarea noilor forme de socializare prin intermediul muzicii de fanfară ș.a. - toate laolaltă și fiecare în parte - au constituit premisele unor mutații majore în infrastructura întregii vieți publice. Sub imboldul marilor interese economice și politice, tendința internaționalizării și sincronizării dialogului cultural a determinat o adevărată expansiune a paradigmelor culturii occidentale spre diferite zone ale lumii și, în primul rând, spre regiunea Europei de est și de sud-est. Pentru țările și popoarele din această regiune, modernizarea va însemna, în fapt, procesul occidentalizării treptate a sistemului de valori culturale autohtone. Prin noul avânt economic, social și cultural a fost creat un precedent pentru re-interpretarea și actualizarea tradițiilor seculare, inclusiv pentru fondarea de noi instituții și practici sociale în baza noilor cunoștințe, rezultate din schimburi și comunicare. Am putea spune, așadar, că, din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, tot ceea ce însemna tradiție culturală locală moștenită, de tip parohial, comunitar, regional „*începe sa aibă o natură contiguă. Trans-localul se impune ca dimensiune importantă de asupra localului orânduitor de altă dată*”².

Zonele etnografice ale Moldovei de la est de Prut (Basarabia) și Bucovinei, regiuni istorice importante ale spațiului cultural românesc, nu vor rămâne în afara modernizării. Lupta pentru hegemonia geopolitică în zona Europei Centrale și de Est se va solda cu anexarea Bucovinei la imperiul habsburgic (în 1775) și a Basarabiei la cel țarist (în 1812). Factorul geopolitic va determina o evoluție europeană bipolară a acestor două regiuni. Astfel, pe parcursul secolului al XIX-lea și începutului celui de-al XX-lea, procesul modernizării patrimoniului cultural imaterial din teritoriu va lua, ca să spunem așa, aspectul unei „europenizări bicentrate”. Bucovina va fi interconectată la dialogul cultural pan-european prin filiera administrativă austriacă (germanofilă), iar Basarabia - prin cea rusească (slavofilă).

Se cunoaște bine faptul că, în procesul schimburilor culturale dintre Est și Vest, un rol esențial i-a revenit artei muzicale, în special, genurilor populare și celor ce reprezintă muzica tradițională de dans. Fiind un domeniu privilegiat al comunicării interumane, favorizată de caracterul democratic, accesibil și interactiv al limbajului său, arta muzical-coregrafică de tradiție orală s-a impus dintotdeauna ca factor de unitate și coeziune socială, catalizând aportul creator al mai multor comunități culturale aflate în contact istoric. Beneficiind de o deschidere fenomenală către dialogul intercultural, nelimitată de obstacolele de natură lingvistică și socială, muzica de dans a stimulat, mai cu seamă începând cu secolul al XIX-lea, un autentic proces de înnoire și transformare a tradițiilor culturale locale, proces ce poate fi numit convențional „occidentalizare culturală” sau „continentalizare culturală”, un fel de anticameră a globalizării sau mondializării culturale din zilele noastre. În plus, marile „descoperiri europene”, precum misionarismul politic și spiritual, imperialismul și naționalismul din epoca

romantică vor stimula și ele, la rândul lor, începutul unei deschideri dominate și determinate a culturilor. Civilizațiile se vor deschide „prin constrângere unele altora”³. Tendințele pluriculturale, cosmopolitismul vieții publice din epoca modernă își va lăsa, în primul rând, amprenta în structura repertoriilor muzicale, în special, în cele legate de dans.

Element de continuitate în tradiția culturală autohtonă, muzica de dans din Moldova / Basarabia și Bucovina a valorificat din plin contribuția creatoare a factorilor de civilizație modernă, a tendințelor și influențelor culturale venite din vestul și estul Europei. Pe parcursul secolelor XIX-XX, muzica tradițională locală se deschide tot mai mult spre conexiunea și comunicarea cu genurile la modă ale muzicii populare europene. Acest proces a determinat, în mod obiectiv și legitim, o revizuire, adaptare și dezvoltare continuă a formelor, mijloacelor de expresie, repertoriilor și, implicit, a întregului sistem de genuri ce circumscriu câmpul semantic și funcțional al muzicii tradiționale de dans.

Deși importante în evoluția muzicii de dans, procesele de inovație și de modernizare a sistemului de genuri au fost, totuși, oarecum subestimate, eclipsate sau chiar ignorate de către cercetările privind clasificarea repertoriului. E adevărat că însăși problema genului se prezintă a fi una extrem de dificilă, controversată și ambiguă, ceea ce a și condus, probabil, la anumite rețineri și limitări epistemologice. În funcție de unghiul de vedere adoptat, cercetătorii domeniului muzical folcloric au preferat deseori să utilizeze în loc de noțiunea de „gen” fie pe cele de „categorie folclorică”⁴, „repertoriu”, „specie”⁵, situate în planul socio-funcțional, fie pe cele de „tip”, „familie tipologică”, „diviziune tipologică”, „categorie”, „clasă”, „grupă”, „subgrupă” ș.a.⁶, situate în planul structural al materialului. Astfel, studiind muzica de dans din zona Muscel-Argeș, spre exemplu, Gh. Sulițeanu delimitează patru „tipuri” muzical-coregrafice de bază (brâu, horă, sârbă, de doi), în albia cărora converg majoritatea creațiilor, inclusiv tipurile mai puțin specifice, de proveniență mai nouă în timp, situate - în opinia autoarei - „la periferia repertoriului”⁷. Modelul clasificării tetrapartite a fost preluat de E. Florea, care a încercat să-l aplice analizei muzicii de dans din Moldova / Basarabia, evidențiind în repertoriu de asemenea „patru tipuri coregrafice de bază”: sârbă, bățuta-hora, (h)ostropățul și hora mare⁸. Metoda s-a dovedit a fi însă una inadecvată bogăției stilistice și diversității funcționale a materialului. O seamă de modele muzical-coregrafice de largă circulație, printre care și cele „de doi”, sau cele rezultate din dialogul cultural european, au rămas în afara clasificării. De aceea, din punct de vedere metodologic, s-a dovedit a fi foarte limitată optica conform căreia putem vorbi de o tradiție pură, închisă, opacă, lipsită de imixtiunea influențelor din afară. În esența ei, muzica tradițională nu este și nu poate fi națională în întregime.

Ținând cont de caracterul dinamic al evoluției istorice a artei, în scopul reflectării și ordonării sistemului de genuri ce caracterizează patrimoniul muzicii tradiționale de dans din epoca modernă, am considerat necesară adoptarea unei perspective

duble de abordare a repertoriului: una sincronică și alta diacronică. Prin noțiunea de "perspectivă sincronică" înțelegem procedeul ordonării simultane, pe verticală, adică "listarea" tuturor genurilor muzicale specifice tradiției folclorice la o anumită etapă istorică, abordabilă prin date, informații și materiale concrete, procedeu urmat de compararea listelor de repertoriu și evidențierea unităților stabile, de continuitate în structura sistemului tipologic. Prin noțiunea de "perspectiva diacronică" înțelegem procedeul ordonării consecutive, adică expunerea pe orizontală a tuturor genurilor muzicale ce caracterizează

onal „joc de pahar” și joc de doi „țărănesc”), ambele reprezentând un fel de versiuni interpretative ale modelelor de bază, adaptate însă contextului ritual specific meselor nuptiale și jocului tradițional, instituții culturale și forme de organizare importante în societatea tradițională. Perioada de cristalizare a acestor genuri coincide cu epoca premodernă (secolul al XVIII-lea). Jocul de pahar constituie, în esență, un gen de bricolaj, neomogen, compozit, în jurul căruia se grupează diverse creații lirice cu caracter dansant, preluate fie din repertoriul vocal, fie din muzica instrumentală de dans, toate reprezentând

STRATURI STILISTICE FUNCȚIONALE	GENURI MUZICAL-COREGRAFICE
I. FUNDAMENTAL (cu rol integrator)	1. Hora mare 2. Hora-bătută 3. Bătuta-brâu 4. Sârba 5. Hostropăț
II. MEDIAN (cu rol intermediar)	6. Jocul de pahar 7. De doi „țărănesc”
III. SUPERIOR (cu rol auxiliar)	8. De doi „apusean” în ritm binar sau Polca 9. De doi „apusean” în ritm ternar sau Valsul 10. Cadângea 11. Ciclul binar conglomerat 12. Suita

repertoriul diferitor etape istorice de evoluție. Procedeul permite compararea listelor și evidențierea unităților noi în structura sistemului tipologic.

Perspectiva diacronică a favorizat evidențierea a trei stadii principale de evoluție istorică a obiectului, începând cu epoca premodernă, corespondentă perioadei Evului Mediu târziu până în prezent. Astfel, în cultura muzicală tradițională de dans pot fi distinse trei straturi stilistice de bază (fundamental, median și superior), în albia cărora se grupează douăsprezece genuri reprezentative. Acestea sunt ilustrate în schema de mai jos:

Stratul fundamental cuprinde cinci genuri emblematice (Hora mare, Hora bătută, Bătuta-brâu, Sârba și Hostropățul), care formează elementul istoric de continuitate, adică nucleul sau rădăcina sistemului tipologic al muzicii tradiționale de dans din Moldova și Bucovina. Acest strat poate fi asociat cu categoria așa-numitor „genuri etnice”, specifice, mai cu seamă, comunităților rurale. Ele au o adâncime istorică considerabilă, fiind cristalizate, ca funcție socială și ca tip muzical-coregrafic, cel puțin, din epoca evului mediu (secolele XIV-XVI), bucurându-se de o transmisie continuă, pe calea tradiției orale, și evoluând în variate forme și specii locale de joc în cerc până în zilele noastre. Având un caracter centripet, aceste genuri sunt modele stabile pe o largă arie etno-geografică. Ele comportă semnificația de iconi ai comportamentului cultural tipizat, un fel de „engrame” ale modului specific de comunicare culturală și de socializare prin muzică și dans.

Stratul median înglobează două genuri muzical-coregrafice cu rol intermediar (numite convenții-

melodii în caracter de Horă, Bătută, Sârba și Hostropăț. Genul dat reprezintă, ca să spunem așa, un mod special de a reconsidera conținutul genurilor fundamentale de dans după alte convenții culturale, statuate în contextul meselor nuptiale și al jocului duminical. În procesul de creație, conținutului original i se adaugă alte conținuturi, conotate. Funcționalitatea acestui gen ne demonstrează faptul că în cadrul aceleiași culturi, una și aceeași unitate culturală poate face parte din câmpuri semantice diferite, poate fi inserată în mai multe axe semantice⁹. La fel și *De doi*-ul „țărănesc” constituie un gen de bricolaj, el simbolizând totalitatea melodiilor în caracter de Horă, Bătută, Sârba sau Hostropăț, destinate dansului de cuplu. Model coreic de imitație, de sorginte aristocratică, geneza acestui joc a fost influențată, în opinia specialiștilor, de moda renașcentistă a dansului apusean de salon¹⁰, încă din secolele XVI-XVII.

Stratul superior, subiectul prezentului demers, reprezintă, ca să spunem așa, „vârful” sau „ramurile” exterioare ale sistemului tipologic, „concreșcute” în rezultatul intensificării contactelor interculturale din epoca modernă. Acest strat e caracterizat, în principal, de o serie de genuri și modele coreice de rezonanță occidentală, printre care *Polca*, *Cracoveacul*, *Cadrilul*, *Galopul*, *Venherca*, *Valsul*, *Mazurca*, *Padespani*, inclusiv unele creații compozite, precum *Ciclul* și *Suita*. Toate aceste genuri au fost asimilate tradiției locale treptat, începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în rezultatul dialogului intens cu formele culturii europene, lărgind astfel sfera dansurilor de doi, apărută în epoca premodernă.

Deși, la origine, fiecare reprezentând o inovație de import european, pe parcursul ultimilor 150-180 de ani, intrând în repertoriul muzicanților populari (lăutarii), aceste genuri și modele coreice s-au „legitimat” și s-au „naturalizat” ca produs al culturii muzicale autohtone, procurând astfel semnificația de elemente indispensabile ale patrimoniului cultural național. Ele au devenit „obiectul circulației, funcționării și negocierii contextuale”¹¹, tinzând să exprime anumite calități persistente ale identității etnice și sociale locale. Din atare motive, genurile de inspirație europeană nu pot fi nici ignorate și nici eludate din studiul culturii muzicale tradiționale de dans.

Structura genurilor ce reprezintă acest strat stilistic este destul de bogată și de diversificată tipologic. Unele genuri s-au asimilat atât de bine tradiției muzicale naționale, încât au dat naștere mai multor specii, denumiri și variante interpretative locale. Tot în acest strat se situează și genul de Gadâncea (vezi schema de mai sus), un joc ritual de nuntă, în metru cuaternar asimetric (9/16). El a fost preluat în cursul contactelor culturale cu grupurile etnice ale găgăuzilor și bulgarilor, strămutate din Balcani și Dobrogea, stabilite în sudul Basarabiei sub protecția autorităților militare rusești, începând cu perioada situată la răspântia secolelor XVIII-XIX. Componenta tipologică de rezonanță europeană poate fi redată în felul următor:

STRATUL STILISTIC SUPERIOR			
Genuri axate pe măsuri binare:	Specii:	Genuri axate pe măsuri ternare	Specii
Polca	Polca din bătrâni Polca bătrânească Polca moldovenească Polca închinată Polca în băți Craiț-polca Șnel-polca Ziben Oira Hora pe schimbate ș.a.		
Cracoveacul	Ruseasca		
Cadrilul	Cadrilaș		
Galopul	Șoticu Șotișă Trap bătut Trandafirul Sârba ș.a.		
Vengherca	Vangherca Ungurica Șotișă Trandafirul ș.a.		
		Valsul	Valeț Vals-romanță Vals sentimental ș.a.
		Mazurca	Polca-mazurcă Polmaz Vals-mazurcă ș.a.
		Padespani	Padespaneț Pospanț Pașpanț
		Ciclul binar conglomerat	Copăcelul Oira Viscolul Jumătate joc Hota furată Galiof/Galop Perinița ș.a.
		Suita	Binară Ternară Pentanară

De cea mai mare frecvență în repertoriul tradițional de dans se bucură genurile axate pe măsura 2/4, în special, *Polca*. Pe parcursul secolelor XIX-XX, acest gen a avut o răspândire geografică transnațională și transcontinentală, el fiind adoptat de multe popoare și culturi ale lumii. Dintr-un fenomen local și național, de origine cehă, polca s-a transformat într-un fenomen continental și global. Axată pe un tempo vioi și pe un caracter săltăreț, oarecum similar bătutelor și horelor de doi, ea a fost asimilată perfect coregrafiei autohtone. Polca a devenit emblema populară a necesităților estetice apărute sub imboldul valului de modernizare a vieții sociale. Modelele ei au fost preluate „din mers” de către lăutari, fiind re-elaborate și integrate creativ în practicile culturale locale. S-a produs o mare diversificare a genului, procesul fiind favorizat enorm de difuzarea globală a modelelor conexe de Cadril și Galop.

Astfel, pe tărâmul tradiției locale, Polca a dezvoltat o mare diversitate de modele, conotând în structura muzicii însoțitoare variate funcții coregrafice, influențe și tendințe stilistice. De-a lungul timpului, în interiorul genului de polcă s-au evidențiat mai multe grupări de melodii, un fel de specii stilistice, ale căror criteriu distinctiv rezidă în anumite trăsături structurale și de caracter, printre care: 1) melodică de tip apusean; 2) figurile, regulile sau pe tempo-urile speciale de execuție (Oira, Ziben, Șnel-polca, Craiț-polca, Polca în băți, Hora pe schimbat); 3) caracterul liniștit, mișcările „de promenadă”, amintind de vechiul Cadril; 4) interferențele ritmice cu Bătuta locală, conotate în formulele melodice sincopate și în accentele în contratimp.

În linii mari, putem observa un intens proces de interconectare stilistică a Polcii la unele genuri emblematice, aparținând stratului fundamental al muzicii tradiționale. Astfel, caracterul acestui dans denotă o consonanță puternică cu structura ritmică a *Horei și Bătutei*, inclusiv cu cea a unor specii înrudite, precum *Țărăneasca* și *Ruseasca*. Se cunoaște că diversitatea genurilor implică diferența, în timp ce dialogul - afinitatea, adică posibilitatea schimbului sau chiar similaritatea lor. Aceste premise de ordin semantic și structural au și favorizat asimilarea și profunda penetrație a Polcii în sistemul muzicii tradiționale din Basarabia și Bucovina. Multe variante de Polcă s-au înrădăcinat atât de puternic în mentalitatea băștinașilor, încât au ajuns să fie marcate cu apelative referențiale de tipul: „din bătrâni”, „veche”, „bătrânească”, „moldovenească” etc. Prestigiul deosebit în mediul muzicii de dans i-a asigurat Polcii un acces larg la toate clasele sociale și etnice din regiune. Interferând cu elementele limbajului folcloric, Polca a influențat totodată evoluția acestuia, declanșând anumite procese de fuziune și hibridizare a stilurilor muzicii de dans, care au favorizat, la rândul lor, diferite forme de amestecuri creative, bricolaje, creolizări și transgresări.

Un alt gen de dans apusean, axat pe măsura 2/4, îl reprezintă Cracoveacul. Originar din regiunea *Cracoviei*, cunoscut încă din veacul al XIV-lea, acest

dans s-a răspândit în secolul al XIX-lea în mai tot spațiul Europei Centrale și de Est, atât în mediul nobiliar, cât și în cel folcloric. O deosebită popularitate a procurat acest dans în mediul basarabean și în cel bucovinean, unde au existat comunități sporadice de coloniști polonezi. În tradiția locală, acest dans s-a impus însă cu un număr redus de tipuri muzicale. Ca trăsătură distinctă a structurii sale ritmice se relevă sincopa specifică, plasată pe reperul prim al măsurii a doua din cadrul motivului muzical. Materialele noastre de teren ilustrează pregnanța a două modele coreice de bază: unul de structură bipartită, cu alternarea a două tempo-uri (moderat și vioi) și altul - de structură monopartită, executat într-un tempo moderat. Există însă și o serie de variante melodice similare în conținut cu melodia dansului bielorusă/*Liavoniha*. În unele localități, melodiile de Cracoviac circulă și sub denumirea improprie de *Rusească*, fenomenul făcând astfel trimitere la sursa originară de inspirație, alocată comunității slavone de contact, de regulă, desemnată în teritoriu cu termenul medieval comun „ruși”.

Printre speciile de circulație folclorică se află și *Cadrilul*. De proveniență occidentală, deosebit de popular în Franța, pe parcursul veacului al XVI-lea acest dans s-a răspândit în mai toată Europa, iar în secolul al XVIII-lea Cadrilul a devenit cunoscut și în mediul aristocratic și burghez din Principate. Model coreic foarte agasant, codificat în schema a 5-6 figuri, axat pe un ritm binar în măsura de 2/4 sau 6/8, el a fost umbrat ulterior de evoluția fulminantă a Galopului, care, de fapt, l-a și substituit. Unele colecții de folclor includ acest dans, deseori figurând sub denumirea populară de Cadrilaș. În mediul țărănesc, Cadrilul circulă în două specii, unele amintind de caracterul figurilor Promenadă, iar altele - al celor de Galop. Axându-se pe un tempo foarte variat, unele melodii de Cadril sunt identificate cu stilul de polcă, iar altele - cu cel de Sârbă.

Un rol important îl ocupă și genul de *Galop*. Derivat din Polca boemă, acest dans reprezintă un model mult mai veloce și mai impetuos. Apărut probabil în Germania, el a devenit foarte popular în Franța, de unde, după anul 1830, s-a răspândit în toată Europa ca și dans de salon. Printre speciile de Galop, cunoscute în tradiția locală, se evidențiază: *Șoticu / Șotișa* (din germ. „schottisch” = „scoțian” sau „ecoseză”); *Trap batut* (ambele - de circulație intensă în nordul Moldovei); *Trandafirul* și *Galopul* propriu-zis. Unele piese de acest gen, incluse în diverse colecții de folclor, poartă titlaturi improprii de „Sârbă” sau de „Joc”. Toate acestea vorbesc despre existența unui intens proces de asimilare a Galopului în tiparele muzicii autohtone.

Pentru zona Basarabiei este specifică frecvența destul de mare a unei specii de *Ceardaș* stilizat, cunoscut îndeobște sub numele de *Venghercă* sau, mai rar, de *Ungurică*. Elaborată de către coregrafii ruși sub imboldul popularității răsunătoare a dansului unguresc, *Vengherca* (din rusă = „ungureasca”) s-a răspândit în calitate de dans de salon. Către sfârși-

tul secolului al XIX-lea, prin intermediul lăutarilor, modelul dat s-a folclorizat. Melodia de *Venghercă* gravitează în jurul unui tip standard, care a produs și o serie de variante sau imitații locale. Unele exemple se cântă și vocal, ceea ce denotă o tendință de integrare mai profundă în tiparele tradiției. Melodiile apar deseori contaminate cu fraze muzicale din alte modele coregrafice, oarecum similare în caracter și în conținut, precum *Șotișa* și *Trandafirul*.

Un compartiment distinct al repertoriului îl constituie genurile de dans european în măsuri ternare. Categoria aceasta de dansuri o vom numi convențional cu termenul tehnic de *Vals*. În jurul acesteia se grupează trei sub-genuri coreice de bază: 1) *Valsul* propriu-zis (cu varianta aferentă - *ländler-ul*), 2) *Mazurca* și 3) *Padespani*.

Deși de o frecvență mai redusă în comparație cu alte modele coreice de sorginte occidentală prezența *Valsului* ca gen distinct în repertoriul muzicienilor populari a fost și rămâne, totuși, o evidență de necontestat. Deseori, perceperea exclusivă ca produs muzical „*străin*”, „*academic*”, „*de salon*”, „*urban*” a împiedicat însă studiarea rolului pe care l-a avut *Valsul* în evoluția sistemului muzicii tradiționale de dans. Penetrarea *Valsului* în contextul culturii autohtone, începând cu jumătatea a doua a secolului al XIX-lea, a marcat o nouă etapă în evoluția concepției artistice. Dans eminemamente de cuplu închis, el a introdus o notă aparte în estetica și practica coreică tradițională, dominată până atunci de formele dansului în cerc închis și de ideea superiorității masculine. *Valsul* a simbolizat, de fapt, emanciparea relațiilor interumane, afirmarea personalității libere, egalitatea partenerilor, punând în valoare poezia plasticității, dinamismul și armonia mișcărilor în cuplu.

Trăsăturile de conținut și de formă ale melosului, aflat în circulație folclorică, conduc spre ideea culturării mai multor surse de inspirație, tendințe culturale și coordonate stilistice în evoluția *Valsului*. Putem distinge, în acest sens, două sfere semantice importante: *Valsul vienez* și *Valsul sentimental*. Multe creații de *Vals* aparțin unor cunoscuți compozitori occidentali, români sau ruși, fiind vehiculate prin intermediul fanfarelor militare ale vremii, preluate de muzicanții de cafea, fenomenul favorizând, către finele secolului al XIX-lea, o circulație folclorică destul de intensă în Basarabia și Bucovina.

În sfera adiacentă *Valsului sentimental* se înscriu și unele române folclorizate, acestea circulând adesea sub forma unor melodii instrumentale de dans. Pot fi citate, în acest sens, românele: *Mai am un singur dor*, *Pe lângă plopii fără soț*, *Să-mi cânti, cobzar bătrân*, *Te duci acum ș. a.* Unele române-vals au devenit adevărate șlagăre, fiind nelipsite din repertoriul tradițional al lăutarilor.

Valsul a exercitat anumite influențe asupra sistemului de genuri. El a favorizat occidentalizarea unor elemente de limbaj. Astfel, se poate observa tendința identificării caracterului de *Vals* cu cel de *Horă lentă*, la 6/8, precum și cu cel de *Ostropăț*. De

asemenea, se remarcă și o tendință de hibridizare a anumitor forme coregrafice, determinând apariția unor versiuni conglomerate de *Vals* și *Sârba*, ca în modelul popular *Sârba în vals*.

În comparație cu *Valsul*, *Mazurca* a avut o circulație mult mai redusă ca intensitate și diversitate tipologică. Dans de salon, introdus pe la finele secolului al XVIII-lea pe la curțile nobiliare europene, inclusiv în Rusia, acest model a valorificat elementele prototipului său folcloric polonez. Coregrafii profesioniști au creat o serie de variante standardizate, unele sub formă de hibrid: *Vals-Mazurcă*, *Polcă-Mazurcă*, *Poloneză-Mazurcă*. În repertoriul lăutarilor, unele melodii de *Mazurcă* sunt tratate ca și *Vals*, deseori fiind confundate cu acesta.

Modelul coreic *Padespani* este de origine aristocratică și a coborât în mediul rural basarabean din cercurile oficiale rusești, care cultivau acest dans pe la sfârșitul secolului al XIX-lea. În opinia lui L. Șkol'nikov, dansul a fost elaborat „de coregraful A. Țarman”¹², axându-se pe elementele coregrafiei spaniole, aflată atunci la modă. În zilele noastre, sub denumirea de „*Padespaneț*”, circulă doar un singur tip melodic cristalizat, indiciu al originii sale culte. În structura ritmică a dansului, se remarcă sincopa specifică, plasată pe timpul 2 al măsurii de 3/8.

În procesul interacțiunii cu cultura occidentală, s-a impus un grup distinct de creații de dans, care conturează un gen muzical-coreic specific, bazat pe principiul contrastului de mișcare pe care l-am numit *Ciclul binar conglomerat*. Genul dat se axează pe o formă bipartită, contrastantă în conținutul său motoric și tematic. Modelul pare a avea rădăcini în dansurile de salon, de tipul *Cadril-ului* sau *Cotillon-ului* francez. Melodica ciclului se sprijină pe principiul juxtapunerii unor genuri diferite de dans, de aceea l-am și denumit „conglomerat”. În practica folclorică, acest ciclu evidențiază două tipuri de contrast: 1) de tempou și 2) de tempo și teme muzicale. Primul tip, mai puțin răspândit, se axează pe procedeul executării întregii melodii în tempo-uri contrastante (de regulă, moderato și vivace), simbolizând alternarea a două mișcări coregrafice: de promenadă cu cea de galop, precum în dansul *Viscolul*, spre exemplu. Al doilea tip, cel mai frecvent, se bazează pe alternarea a două fraze distincte ale melodiei în tempo-uri opuse. Acest tip se mai numește pe alocuri și „jumătate de joc”¹³, simbolizând astfel joncțiunea a două părți din jocuri diferite. Printre exemplele cele mai relevante ale acestui tip de ciclu putem menționa: *Copăcelul* (*Vals-Sârba* și *Polcă-Sârba*), *Oira* (*Polcă-Hostropăț* sau *Cadril-Hostropăț*), *Sârba în vals*, *Hora furată* (*Polcă-Sârba*), *Zaveriuha* (*Cadril-Sârba*) ș.a.

Un compartiment destul de ponderabil în repertoriul actual îl reprezintă melodiile interpretate într-o anumită succesiune, procedeu care conturează un gen muzical-coregrafic distinct, bazat pe principiul de *Suită*. Modalitatea interpretării înlanțuite a dansurilor, axată pe un anumit număr de unități și pe o anumită ordine, este cunoscută mai multor culturi, în special, dansului occidental de

salon. Geneza suitei în tradiția coregrafică autohtonă poate fi considerată ca aparținând, cel puțin, secolului al XIX-lea, pe parcursul căruia această formă de desfășurare se va impune tot mai pregnant ca normă în cadrul jocului duminical (Hora satului). Una dintre formele arhaice de Suită coregrafică poate fi considerată ceata rituală feciorească a *călușarilor*, „cea mai veche manifestare de spectacol la români”¹⁴. Aria de frecvență maximă a suitei coregrafice este atestată în zona Transilvaniei, ea beneficiind de un studiu mai aprofundat din partea specialiștilor¹⁵. Sub aspectul structurii compoziționale, se evidențiază trei tipuri de suite: binare, ternare și pentanare. Fiecare unitate constituentă a suitei este marcată de o melodie, un ritm și un tempo propriu. De regulă, elementul de legătură dintre părțile componente îl reprezintă o scurtă pauză între melodii, o strigătură de comandă sau o formulă introductivă de acompaniament.

În concluzie, putem observa că dialogul cultural european a avut o influență semnificativă asupra structurii și diversității tipologice a sistemului de genuri al muzicii tradiționale de dans din Moldova/

Basarabia și Bucovina. Acest fenomen are un caracter istoric, obiectiv și legitim, din care motiv nu poate fi neglijat de către specialiști. Dimensiunea dialogului cultural european constituie o premisă metodologică, dar și un aspect important în abordarea muzicii folclorice. Contactul cu muzica populară europeană din epoca modernă a favorizat, pe parcursul ultimilor 150-180 de ani, actualizarea și modernizarea continuă a mijloacelor de expresie, adoptarea unor modele noi, care au fost integrate, legitimate și „naturalizate” în cultura muzicală tradițională ca elemente indispensabile, devenind, în același timp, parte componentă a patrimoniului cultural național. Prin asimilarea și re-elaborarea unei largi serii de modele de rezonanță occidentală, sistemul tipologic al muzicii tradiționale de dans s-a îmbogățit progresiv cu elemente noi, printre care *Polca*, *Cracoveacul*, *Cadrilul*, *Galopul*, *Vengherca*, *Valsul*, *Mazurca*, *Padespani*, precum și cele de ciclu binar și de suită. Toate acestea formează stratul stilistic superior al muzicii de dans, suprapus peste straturile mai vechi (fundamental și median), cu care comunică și interferează, dinamizând procesul de creație.

Referințe bibliografice și note:

¹ Gaillard, Jean-Michel, Powley, Anthony. *Istoria continentului european. De la 1850 la sfârșitul secolului al XX-lea*. Chișinău: Cartier, 2001, p. 29-30.

² Totelecan, Silviu G. *Localizări și globalizări în a doua modernitate*. In: *Anuarul Institutului de Istorie „George Barițiu”* din Cluj-Napoca, Series Humanistica, vol. VI. București: Editura Academiei Române, 2008, p. 164.

³ Leclerc, Gerard. *Mondializarea culturală. Civilizațiile puse la încercare*. Chișinău: Știința, 2003, p. 27.

⁴ Sulițeanu, Ghizela. *Reflecții asupra ultimului volum din Colecția națională de folclor: Cântecul, Tipologia muzicală, I, Transilvania meridională*. Editura muzicală: București, 1990. In: *Muzica*, nr. 4, 1991, p. 178-184.

⁵ Oprea, Gh., Agapie, Larisa. *Folclor muzical românesc*. București: Editura didactică și pedagogică, 1983.

⁶ Georgescu, C. D.. *Jocul popular românesc. Tipologie muzicală și corpus de melodii instrumentale*. București: Editura muzicală, 1984, p. 38.

⁷ Sulițeanu, Gh.. *Muzica dansurilor populare din Muscel-Arges*. București: Editura muzicală, 1976, p. 130.

⁸ Флоря, Э.. *Музыка народных танцев Молдавии*. Chișinău: Știința, 1983.

⁹ Eco, Umberto. *Tratat de semiotică generală*. București: Editura Științifică și pedagogică, 1982, p. 108-109.

¹⁰ Costea, Constantin. *Geneza și evoluția dansului de perechi în spațiul folcloric transilvănean*. In: *Memoriile Comisiei de Folclor*, vol. III, 1988, București: Editura Academiei Române, 1992, p. 87.

¹¹ Mamulea, Mona. *Dialectica închiderii și deschiderii în cultura română modernă*. București: Editura Academiei Române, 2007, p. 14.

¹² Șkolnikov L.. *Rasskazî o tanțah*. Moscova, 1966, p. 24.

¹³ A se vedea exemplele din: Sărbu, G.. *Folclor muzical instrumental din Moldova, Ținutul Bacăului*. Iași: Universitatea de Arte „George Enescu”, 2003, p. 150, 156.

¹⁴ Curbet, Vl.. *La gura unei peșteri cu comori*. Chișinău: Literatura artistică, 1994, p. 125, 127.

¹⁵ Cf., spre exemplu: Costea, Const. „Purtatele” și „Învârtitele” în contextul folclorului coregrafic. In: *Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor „Const. Brăiloiu”*, serie nouă, vol. 3, 1992, București, p. 189-201.

Probleme ale cercetării manuscriselor muzicale medievale de la Mănăstirea Putna

Rezumat

Probleme ale cercetării manuscriselor muzicale medievale de la Mănăstirea Putna

Prezentul articol se referă la tezaurul manuscriptic rămas din perioada de efervescență a Școlii muzicale de la Putna medievală (sfârșitul secolului al XV-lea - sfârșitul secolului al XVI-lea).

După un scurt istoric al cercetării subiectului și un inventar al codicelor circumscrise colecției (dispersate astăzi în diverse biblioteci), sunt punctate direcțiile principale ale demersului paleografic. Printre acestea se numără: aspectul genu-istic al fondului manuscriptic și al cântărilor incluse, datarea melodiilor, identificarea autorilor antologați și departajarea lor (a celor locali de cei străini), limbile folosite (greaca și vechea slavonă bisericească) și raportul lor cantitativ/calitativ, particularitățile semiografiei utilizate și tehnica transcrierii cântărilor în notație liniară. Se insistă, în special, asupra dificultăților de decodare a notației vehiculate în manuscrisele putnene, aceste dificultăți pretându-se a fi categorisite în felul următor:

- interpretarea exactă a semiografiei diastematice și cheironomice;
- valoarea metro-ritmică a neumelor (durată, formule ritmico-melodice, grupări de valori etc.);
- structura ehurilor (incipituri, finale, cadente interioare).

Sunt reliefate în continuare probleme ale studiului unor contribuții nominale, reprezentative pentru fenomenul discutat: opera lui Evstatie Protopsaltul, creația lui Dometian Vlahu, compozițiile lui Theodosie Zotica.

În partea concludivă a articolului, se pedalează pe acele însemne ale stilului melodic putnean ce îl singularizează în ansamblul muzicii ortodoxe a epocii.

Întreg șirul de raționamente expuse se vrea o pledoarie în plus în favoarea extinderii și aprofundării studiului muzicologic pe palierul desemnat, precum și a ajustării și diversificării metodologiei științifice aferente.

Cuvinte-cheie: cântarea liturgică de tradiție bizantină, perioada medievală, manuscrise muzicale, identificarea manuscriselor, identificarea autorilor de cântări, semiografie neumatică, transcriere în notație liniară, stil melodic, cerc problematic, creații originale, Evstatie Protopsaltul, Dometian Vlahu, Theodosie Zotica.

Summary

Difficulties in the Analysis of Medieval Musical Manuscripts from Putna Monastery

This article analyzes the manuscript thesaurus left from the golden age of the Musical School of the Medieval Putna (late fifteenth century - late sixteenth century).

After a brief history of the research into the above topic and an inventory of the codex attributed to the collection (spread through different libraries), we have outlined the main directions of the palaeographic survey. Among them are: the genre aspect of the manuscript fund and of the included chants, the age determination of the works, the identification of the authors included in the anthology and the division of the local authors from the foreign ones, the used languages (the Greek language and the old ecclesiastic Slavic languages) as well as their quantitative and qualitative report, the peculiarities of the used semeiography and the transcription technique of the chants in linear notation. We particularly focused on the difficulties in the notation tackled in the manuscripts of the Putna Monastery. Thus, these manuscripts were divided per categories, as follows:

- the exact interpretation of the diastematic and cheironomic semeiography;
- the metro-rhythmical value of the neumes (length, rhythmic-melodious valoric groups etc.);
- the structure of the echoes (incipit, finals, interior cadences).

We also listed some nominal and representative contributions to the analysis of this phenomenon: the works of Evstatie the protopsalt of Putna, the creation of the Dometian Vlahu and the composition of Theodosie Zotica.

In the conclusive part of the article, we highlighted the marks of the Putna melodic style, which makes it unique within the entire Orthodox music of that age.

All the above-listed arguments will serve as an additional advocacy of the extension and deepening of the musical research in this area, as well as of the adjustment and diversification of the additional methodology in this field.

Keywords: traditional liturgical chanting, medieval age, musical manuscript, identification of manuscripts, identification of chants' authors; neumatic semeiography, transcription technique of the chants in linear notation, melodic style, range of problems, original creations, Evstatie the protopsalt of Putna, Dometian Vlahu, Theodosie Zotica.

În cele ce urmează, ne vom referi la tezaurul manuscriptic rămas din perioada de efervescență a Școlii muzicale medievale de la Mănăstirea Putna (sfârșitul sec. al XV-lea - sfârșitul sec. al XVI-lea). Demersul se vrea o pledoarie în favoarea extinderii și aprofundării studiului muzicologic pe palierul desemnat, precum și a ajustării și diversificării metodologiei aferente.

Semnalarea și includerea codicelor putnene în circuitul științific s-a produs în câteva etape, munca de valorificare nefiind încheiată la această oră. Primele mențiuni ne-au parvenit din secolul al XIX-lea, întâi de la M. Kogălniceanu (în 1845 și 1872), apoi de la E. Kaluzniacki (în 1883), atras de antologiile muzicale atribuite lui Evstatie Protopsaltul. Au

urmat apoi investigațiile lui A. Iațimirskii (în 1887, 1901, 1905), finalizate cu scoaterea din uitare a câtorva manuscrise. În 1910 N. Iorga face o trimitere la *Antologhionul* lui Antonie Ieromonahul, datat cu 1545, codex care reține și atenția lui G. Breazu (în 1941). Se revine cu mai multă vigoare asupra cercetării tezaurului muzical putnean începând cu deceniul al șaptelea al secolului trecut, specialiștilor români - R. Pava, Gh. Ciobanu, C. Ghenea, G. Panțiru, M. Ionescu, T. Moisescu ș.a. - alăturându-li-se slavista de la Oxford, Anglia, Anne Pennington¹. Prin efortul medievistilor enumerați au ieșit la iveală și au fost studiate 11 manuscrise, purtând „amprenta unui singur izvor, a unui singur centru artistic”². Iată inventarul lor într-o prezumtivă ordine cronologică³:

1. P/II – Partea a doua a ms. nr. 56/544/576 I din biblioteca Mănăstirii Putna: f. 85-160 - un *Stihirar* scris de un copist anonim în secolul al XV-lea.

2. M 350 – ms. nr. 350, fondul Șciukin, din Biblioteca Muzeului de Stat de Istorie din Moscova - un *Antologhion* scris de Evstatie Protopsaltul Putnei și datând cu 1511. În cuprinsul acestui codex se include și ms. cunoscut cu sigla L, constituit din cele 14 file rupte din M 350 și păstrate în Biblioteca Academiei de Științe din Sankt-Petersburg, fondul Iațimirskii, și înregistrate la nr. 13/3/16, scrise tot de Evstatie Protopsaltul și date, de asemenea, 1511.

3. M 1102 – ms. nr. 1102 din Biblioteca Muzeului de Stat de Istorie din Moscova, fondul Sinodal - un *Antologhion* scris de Evstatie Protopsaltul Putnei și datat 1515.

4. P/I – Prima parte a ms. nr. 56/544/576 I din Biblioteca Mănăstirii Putna: f. 1-84 - un *Antologhion* scris de un copist anonim în primul pătrar al secolului al XVI-lea (c-ca 1520).

5. Lm. 258 – ms. nr. 258 din Biblioteca Mănăstirii Leimonos, din insula Lesbos, Grecia, cunoscut și sub numele de „Manuscrisul de la Dobrovăț” - un *Antologhion* scris de diaconul Macarie și datat 1527.

6. I – ms. grec nr. I-26 din Biblioteca Centrală Universitară „Mihai Eminescu” din Iași - un *Antologhion* scris de Antonie Ieromonahul, cântăreț în Mănăstirea Putna, datat 1545.

7. B 283 – ms. slav nr. 283 din Biblioteca Academiei Române, București - un *Antologhion* scris de un copist anonim în cel de-al doilea sau al treilea pătrar al secolului al XVI-lea.

8. B 284 – ms. slav nr. 284 din Biblioteca Academiei Române, București - un *Antologhion* scris de un copist anonim în cel de-al doilea sau al treilea pătrar al secolului al XVI-lea.

9. D – ms. nr. 1886 din Biblioteca Mănăstirii Dragomirna - un *Antologhion* scris de un copist anonim în cel de-al doilea sau al treilea pătrar al secolului al XVI-lea.

10. S – ms. nr. 816 din Muzeul de Istorie și Arheologie Bisericească din Sofia, Bulgaria - un *Antologhion* scris de un copist anonim în cel de-al doilea sau al treilea pătrar al secolului al XVI-lea.

11. Lz. 12 – ms. slav nr. 12 din Biblioteca Universității din Leipzig, Germania - un *Antologhion*

scris de un copist anonim în cel de-al treilea pătrar al secolului al XVI-lea (ante 1570).

Medieviștii români⁴ consideră că moștenirea putneană nu se rezumă la această listă și că cercetările în vederea depistării de noi documente trebuie amplificate. Fiind pusă în ecuație migrarea și înstrăinarea masivă a manuscriselor românești, e de presupus că, la capătul acestor cercetări, tezaurului manscriptic de la Putna i se vor adăuga și alte mostre în măsură să ne edifice asupra fenomenului componistic medieval. În orice caz, rămâne de răspuns semnalului slavistului Emil Kaluzniacki, care a vizitat în 1882 Mănăstirea Putna și a găsit aici, după propriile-i mărturisiri, un *Irmologhion* greco-slav scris de călugărul Evstatie între anii 1511-1515, constând din șase volume inegale. Cum din aceste șase volume se cunosc doar două - *Antologhioanele* păstrate în Biblioteca Muzeului de Stat de Istorie din Moscova (M 350 și M 1102), sondările ar putea scoate la suprafață celelalte piese din serie⁵.

Vorbind la general despre codicele putnene, Gh. Ciobanu⁶ menționează scrierea deosebit de frumoasă atât a neumelor muzicale, cât și a textelor, precum și prezența unor particularități de grafie comune pentru totalitatea manuscriselor, dovadă a apartenenței scribilor aceleiași mănăstiri și aceleiași școli caligrafice. Se mai remarcă folosirea unitară a culorilor: cerneală neagră pentru semnele muzicale propriu-zise și texte, cerneală roșie pentru semnele mari, indicarea ehurilor, mărturii, rubrici inițiale și indicații tipiconale.

Din punct de vedere genuistic, fondul manscriptic putnean este destul de omogen: un *Stihirar*⁷ și zece *Antologhioane* (Antologii). *Antologhioanele* însumează cântări: a) de la Vecernie; b) de la Utrenie (de la litie sau de la laudele mai tuturor praznicilor și sfinților mai mari); c) de la cele trei liturghii (a Sfântului Ioan Gură de Aur, a Sfântului Vasile cel Mare și Liturghia mai înainte sfințită)⁸.

Marea majoritate a cântărilor datează din prima jumătate a secolului al XVI-lea; unele melodii, cum sunt, de exemplu, *Stihira* lui Ioasaf, *Chinonicul* lui Kyr Gheorghie, o parte din compozițiile lui Evstatie (inclusiv *Stihira Sfântului Ioan cel Nou*) au fost elaborate în a doua jumătate a secolului al XV-lea, în timp ce reluările din patrimoniul muzical bizantin sunt, în general, de obârșie mai veche⁹.

Codicele reunesc între aceleași coperti autori locali și străini, printre cei din urmă figurând și nume notorii ale artei sonore bizantine ca: Ioan Glykys (secolul XIII-XIV), Ioan Kukuzel (c-ca 1280-1360), Ioan Kladas (secolul XIV), Manuel Chrysaphes (c-ca 1440-1463), Xenos Korones, monahul Agathonos (secolul XV), Agallianos (secolul XV), Moschianos (secolul XV?). Originea semnatarilor Anthim, Arghiroopoulos, Dekianos, Ioan Diaconu, Evstatie, Kyr Foca, Kyr Gheorghie, Kyr Ioan, Gherasimos, Lampadarios, Monahul Loghin, Redestinos, Dometian Vlahu, Vlatir, Theodosie Zotica este incertă, dat fiind că sub un nume călugăresc se putea ascunde reprezentantul oricărei etnii (bineînțeles,

dintre cele convertite la ortodoxie). Totuși, judecând după forma și ortografierea numelui (sau prenumelui), se consideră a fi români Evstatie Protopsaltul (apare și ca Monahul Evstatie), Kyr Gheorghie, Ioasaf, Dometian Vlahu, Ioan Diaconu și Theodosie Zotica¹⁰. Or, nici ortografierea nu este un reper sigur pentru atribuirea etnică a psaltilor nominalizați, de vreme ce specialiștii constată multiple inadvertențe onomastice, generate de derogări gramaticale¹¹.

Am atins, cu acest pasaj, încă o particularitate a manuscriselor lucrute de călugării putneni, și anume - amestecul de alfabet chirilic și grecesc în cântările cu text grecesc¹². În general, limbile folosite sunt greaca și vechea slavonă bisericească. Făcând o statistică a prezenței fiecărei dintre cele două limbi, Gh. Ciobanu relevă, pentru manuscrisele putnene în ansamblu, prevalența cântărilor cu text grecesc, ceea ce îl face să afirme că „în plină perioadă de slavonism cultural, la Putna s-a cântat mult mai mult grecește decât slavonește”¹³. Cu toate acestea, se observă că scribii nu stăpâneau decât în mică măsură gramatica limbii grecești, transmise mai mult pe cale orală decât prin școală. Acest fapt, precum și tradiția îndelungată (de circa jumătate de mileniu) a bilingvismului greco-slavon în biserica românească, a generat contaminări ale alfabetelor respective, exprimate, în special, prin substituirea unor caractere grecești cu cele slavone¹⁴.

Cântările conținute de còdice se circumscriu stilurilor *asmatic*, *papadic*, *calofonic* și *cratemă*. Stilul *cratemă*, caracterizat prin luxurianța melismatică, își semnalizează prezența în: a) introducerea unor vocabule ca *leghe*, *palin* etc.; b) repetarea unor cuvinte sau părți de cuvânt; c) întărirea vocalelor, în vocalize, cu consoane de sprijin; d) *tereremuri* lungi (prin *tereremuri* sunt desemnate, în muzica bizantină, inserții melismatico-ornamentale pe silabe variate, fără semnificație). Cântările în stil stihiraric sunt puține la număr, iar cele în stil irmologic lipsesc¹⁵.

Melodiile sunt fixate cu ajutorul semiografiei neobizantine sau cucuzeliene. Pentru a facilita accesul la ele (cercetătorii de astăzi sunt puțin familiarizați cu această scriere), se impune transcrierea cântărilor în notație liniară, chiar dacă această operație este, întrucâtva, improprie. Parțial, transcrierea a și fost realizată¹⁶, ceea ce a deschis undă verde exegezei muzicologice. Metoda de transcriere a muzicii bizantine vechi în notație liniară (metodă după care s-a lucrat și e preferabil să se lucreze în continuare) e cea prestabilită de părintele I. D. Petrescu, care asocia procesului de interpretare a semiografiei muzicale și tradiția orală a cântării bizantine¹⁷.

În general, descifrarea notației bizantine cu începere din secolul al XII-lea, în orice caz, din secolul al XIII-lea, nu mai este o problemă pentru medievistica muzicală. Or, manuscrisele putnene dau multă bătaie de cap paleografilor¹⁸. Dificultățile de decodare țin de următoarele domenii:

- interpretarea exactă a semiografiei diastematice și cheironomice;
- valoarea metro-ritmică a neumelor (durată, formule ritmico-melodice, grupări de valori etc.);

- structura ehurilor (incipituri, finale, cadențe, interioare).

În timp ce cheștiunea semnelor diastematice (și în codicele putnene apar toate cele 15 semne diastematice cunoscute, în forma lor simplă și în combinații) este mai mult sau mai puțin clară, semnificația unor neume cheironomice (cu caracter coloristic, agogic și dinamic) mai rămâne a fi precizată. Și apoi, psaltii putneni sunt destul de rezervați în aplicarea semnelor cheironomice, care, în principiu, sunt foarte utile traducerii melodiei bizantine în notație occidentală. Evstatie Protopsaltul, de exemplu, se servește în mod frecvent doar de șase semne cu valoare ritmică, pe când semiografia cucuzeliană cunoaște opt semne de acest fel¹⁹.

Și sub aspectul structurii ehurilor, compozițiile melurgilor putneni lasă, deseori, loc interpretărilor echivoce. În bună măsură, răspunzătoare de acest fapt este uzitarea deficitară a mărturiilor - neumelor, care indică ehul cântării, precum și cadențele ei interioare (marcând sfârșitul propozițiilor și al frazelor)²⁰.

De altfel, mărturiile interioare pot avea în codicele provenind de la Putna și alte funcții decât cele obișnuite pentru perioada istorică respectivă. În sistemul de referință vizat mărturia desemnează: a) sunetul la care trebuie să se ajungă la capătul unor diviziuni sintactice, dar și sunetul cu care va continua traseul melodic; b) sunetul cu care trebuie să continue melodia indiferent de sunetul anterior; c) mutații la cvinta sau cvarta descendentă (rar - la cvinta sau octava ascendentă), mutații necesare, pe de o parte, readucerii fluxului melodic în limitele unui ambitus adecvat vocii omenești, pe de alta - direcționării traiectului sonor spre finala corespunzătoare structurii ehului. Mai e de adăugat, în această ordine de idei, și că unele semne de punctuație din textul literar, cum este, de exemplu, punctul, țin loc (în special la Evstatie Protopsaltul) de mărturie interioară²¹.

Atât raritatea, cât și imprecizia (mai exact, polifuncționalitatea) mărturiilor s-ar datora, după opinia lui Gh. Ciobanu, perpetuării unei tradiții mai vechi de fixare melodică. Și Putna, și Neamțul - furnizor de copişti și psalți pentru școala putneană - au fost înălțate pe temelii ale altor mănăstiri, care le-au precedat în timp, iar cenobiții acelor lăcașuri trebuie să fi practicat și ei cântarea religioasă. Astfel, s-a putut crea o tradiție care să fie preluată de melurgii putneni²².

O altă particularitate a codicelor analizate, generând, și aceasta, impedimente în calea transcrierii corecte, este devierea - frecvent acceptată - de la cadențele finale, specifice ehurilor. Inclusiv în compozițiile lui Evstatie Protopsaltul sunt atestate numeroase cadențări nereglementare; unele melodii au câte două finale: una lungă, subliniată cu *apoderma* sau *diple*, și una scurtă, în valoare de o optime, atinsă prin cvarta descendentă, printr-o lunecare în *glissando*²³. Paleografilor²⁴ au mai depistat și joncțiuni - prin finala ce devine sunet de început - ale cântărilor care se succed, dar nu au nici o legătură tipiconală.

În cazurile în care cântările migrează dintr-un manuscris în altul, inadvertențele (finale diferite, plasare variabilă a semnelor ritmice, mărturii neconcordante etc.) sunt mai numeroase, multiplicare fiind de însăși practica copierii după copii²⁵.

Odată surmontate dificultățile transcrierii, ies în prim plan problemele legate de conținutul manuscriselor.

După cum am mai menționat, două dintre florilegiile muzicale putnene au fost sistematizate de Evstatie Protopsaltul - M 350 și M 1102. Primul dintre *Antologhioanele* lui Evstatie (M 350) este adnotat într-o manieră originală, pentru însemnări fiind utilizată scrierea cifrată. Cu totul remarcabilă apare diversitatea limbajului criptic folosit de Evstatie: cele 87 de criptograme însumează 108 combinații criptografice, în 7 alfabet - 17 în alfabetul taraberic, 11 în Grec Key, 10 în glagolitic, 26 în pseudoglagolitic, 1,30 în pseudoglagolitic 2,7 în numeric și 7 în alfabetul chirilic²⁶. Protopsaltul Putnei medievale excelează și ca mănuior al unor scrieri secrete preexistente, și ca inventator al unor cifruri noi. Vocația de criptograf a lui Evstatie a suscitat interesul mai multor medieviști de marcă (în special slaviști)²⁷ și a constituit un punct de atracție suplimentar pentru cercetătorii operei sale.

Deși mai persistă echivocuri în ceea ce privește semnificația unor criptograme sau a unor noțiuni aparte, conținute în criptograme²⁸, funcțiile adnotărilor cifrate sunt, în principiu, clare. Ele indică: „a) paternitatea unei cântări; b) sărbătoarea căreia aparține o anumită cântare; c) începutul, ca și sfârșitul, unei cântări sau grup de cântări; d) ehul sau glasul în care este scrisă cântarea”²⁹. Unele criptograme țin locul de mărturii biografice, din care au și fost recoltate puținele date despre viața și activitatea lui Evstatie.

Ca și neumele muzicale, textele criptice codifică o anumită informație pentru ca aceasta să nu fie accesibilă decât celor inițiați. Tactica ermetizării conținutului manuscriselor muzicale, adoptată de Evstatie și ceilalți putneni, se justifică în contextul mentalităților epocii. La acea oră, dimensiunea ezoterică a meșteșugului muzical (văzut fie ca artă interpretativă, fie ca travaliu componistic, fie ca iscusință didactică) era cultivată și speculată: din moment ce novicele nu putea avansa în domeniu fără sprijinul unei persoane consacrate, maestrul era îndreptățit să pretindă o recompensă substanțială pentru inițiere. În scopul protejării secretelor meseriei, cantorii ruși, spre exemplu, foloseau manuscrise elaborate intenționat cu abateri de la normele consfințite. Criptografia lui Evstatie, operantă și pe planul fixării melodice a cântărilor (a se vedea mai sus despre derogările în indicarea mărturiilor, apechematelor, finalilor etc.), și pe planul comentariilor marginale, este un fenomen de același ordin și trebuie considerată ca atare³⁰.

Dacă două dintre codicele tezaurului putnean sunt lucrate integral de Evstatie Protopsaltul, celelalte (cu excepția manuscrisului P/II) conțin cântări aparte ieșite de sub pana reputatului scrib. Manuscrisul P/II nu putea include compozițiile lui Evstatie, deoarece i-a premers în timp, în schimb *Antologhionul* M 1102 se raportează la manuscrisul P/II, reluând din acesta un

șir de stihiri³¹. Astfel, prezența personalității lui Evstatie - fie și retroactivă, ca în cazul manuscrisului P/II - în toate manuscrisele putnene a fost unul dintre motivele reunirii lor într-un corpus, precum și unul dintre argumentele lansării conceptului de „Școală muzicală de la Putna”.

Dat fiind că, nici Evstatie, nici ceilalți melurgi putneni, nu au făcut referiri sistematice la paternitatea cântărilor adunate în codice, apare problema delimitării creației originale a lui Evstatie. Bineînțeles că, în lipsa altor indicii, particularitățile stilistice sunt cele mai sigure elemente de atribuire. Iată, deci, acele caracteristici după care se poate identifica scriitura lui Evstatie:

„- Apariția continuă a formulelor „palin” și „legh” în cadrul refrenului „Aliluia” cu semnele distinctive de repetiție;

- Apariția frecventă a unui scurt „tererem” înaintea refrenului, în special la *Chinonice*;

- Treceți frecvente în alte ehuri, în combinații dintre cele mai variate, cu cadențări surprinzătoare...; prezența unor finale duble, adesea în concordanță cu relația directă la ehurile mediane;

- Tendința... de a se menține într-o structură melodică arhaic-recitativă, cu un mers treptat, fără salturi intervalice mari, aspre - o monodie continuă, asimetrică și nonrepetabilă;

- Structuri ritmice și cadențiale în deplină concordanță cu textul poetic al cântării;

- Formule melodico-ritmice specifice frecvente: formula parakalesma, formula homalon, formula heteron, formula oxeia, formula coborătoare apostrophos - aporrhoe etc.”³².

Ținând cont, pe de o parte, de precizările de autor, făcute de Evstatie și copiii care l-au citat, pe de alta, de specificul scriitural al unor piese nesemnate, cercetătorii³³ au totalizat un număr de 186 cântări aparținând protopsaltului Putnei și repartizate pe manuscrise după cum urmează: 133 în M350, 19 în M 1102, 34 - în celelalte codice.

În afară de problema semnalată, căreia, pentru moment, i s-a găsit o rezolvare mulțumitoare, mai există și altele, legate de reluările din patrimoniul uzual bizantin. Uneori Evstatie indică autorul cântărilor reproduse (a se vedea *Heruvicile* de Korones, Agathon și Agallianos din M 350) sau colecția din care provin (de exemplu, *Heruvicul în ehul 2* „luat din *Asmatikon*”, din același manuscris). Mai des, însă, transcrierile figurează fără mențiunile de rigoare. Cântările compozitorilor bizantini sunt traduse în vechea slavonă bisericească și ajustate prozodiei acesteia. Se impune, așadar, relevarea modificărilor survenite în urma adaptării și, în consecință, evaluarea gradului de intervenție a lui Evstatie. Cum accederea spre originalul multora dintre cântările de împrumut e anevoioasă, dezideratele de care vorbim rămân deocamdată la ordinea zilei.

Creația lui Dometian Vlahu, alt presupus melurg putnean, o vom dimensiona prin lucrarea care ne-a parvenit, *Chinonicul zilei de miercuri în ehul 4 plagal*.

Chinonicul zilei de miercuri în ehul 4 plagal, zis și „Paharul mântuirii” (după primele cuvinte ale textului) apare în patru din cele unsprezece manuscrise putnene și anume: manuscrisul grec 1-26/I, manus-

crisul slav B 283, manuscrisul 1886/D și manuscrisul 816/S. De fiecare dată, cântarea este însoțită de numele autorului a cărui formă, însă, diferă de la caz la caz (a se compara: „tou Dementian tou Vlahou” - manuscrisul 1-26/L; „tou Dementian tou Vlah” - manuscrisul 283/BAR; „tou Domentianou tou Vlah” - manuscrisul 1886/D; „tou Demetian tou Vlahou” - manuscrisul 816/S). Nici textul propriu-zis nu este în cele patru reluări identic cu sine, fiind vorba de patru variante ale aceleiași cântări. Toate reeditările conțin inadvertențe, cauzate de greșeli la copiere.³⁴ Cel mai mic număr de curențe este semnalat în varianta din manuscrisul 188/D; pe baza acesteia T. Moisescu a și realizat o transcriere a *Chinonicului* în notație liniară³⁵. Înaintea lui T. Moisescu, G. Panțiru a făcut o astfel de transcriere, orientându-se, însă, după varianta din manuscrisul 283/BAR³⁶. Având ca punct de plecare analiza sinoptică și cercetarea comparației a tuturor variantelor, T. Moisescu pretinde a se fi apropiat, prin demersul său paleografic, de versiunea principala a cântării. De aceea ne vom referi la concluziile acestui exeget.

Așadar, cântarea (în varianta din manuscrisul 1886/D ea cuprinde 40 de rânduri) „se desfășoară liber, într-o monodie continuă, într-un stil calofonic melismatic, bogat ornamentat și într-un ambitus cuprins între *si grav* și *re*”. Ehul de bază este 4 plagal, cu sunetul inițial transcris pe do, iar cu cel final de asemenea stabilit pe do. Cadențele interioare sunt, în general, marcate de mărturii...³⁷. Traseul melodic se divide în patru părți, delimitate de vocabulele „leghe” și „palin”. Formulele melodico-ritmice pe care la preferă Dometian Vlahu sunt: formula parakalesma (plasată, în special, la apariția ftoalei nenano), formula heteron, formula apostrophos (folosită pentru „palin” și pentru „leghe”), formula oxeia-dublă, formula de semicadență.

Ca și în cazul celorlalte cântări în limba greacă, preluate de scribii putneni, textul *Chinonicului* lui Dometian Vlahu este redat printr-o curioasă amalgamare de alfabete (grecesc și slavon), derogările gramaticale variind de la un manuscris la altul.

Despre Theodosie Zotica, cel din urmă autor pe care îl evocăm în legătură cu codicele putnene, vom aminti că a lăsat posterității trei lucrări: *Heruvicul în ehul 2 plagal*, inserat în manuscrisele 283/BAR și 12/Lz., *Chinonicul duminical „Lăudați pe Domnul”*, inserat în manuscrisul 12/Lz., și *Condacul sărbătorii de la 25 martie „Apărătoare Doamnă”*, inserat tot în manuscrisul 12/Lz.

Creația lui Theodosie Zotica se înscrie în parametrii stilului ecleziastic bizantin al epocii, așa cum era acesta cultivat la mănăstirea Putna. Astfel, scriitura calofonică vocalizantă, cu antrenarea masivă a melismelor, cu o desfășurare omogenă, în mers treptat, a monodiei, se regăsește în compozițiile pe care le semnează, în special, în *Heruvicul în ehul 2 plagal*.

De altfel, doar *Heruvicul* s-a lăsat integral transcris în notație liniară, celelalte două lucrări -

Chinonicul și *Condacul* având o particularitate care a pus în încurcătură paleograful. Este vorba de ambitusul melodic, care, în urma transcrierii uzuale, se arată cu mult peste posibilitățile unei voci umane obișnuite. Monodia se rostogolește „fără oprire într-un mers descendent, ca imediat să pornească invers, într-un șuvoi continuu ascendent, spre registrul înalt, acoperind astfel, din grav până în acut, peste patru octave”³⁸. S-a decis, pentru moment, că nu a fost găsită cheia unei descifrări corecte și că aceasta s-ar putea afla în textul poetic al cântării. Semnele diacritice, ca și semnele de punctuație din text, ar putea ține locul unor mărturii interioare lipsă, ar putea fixa locurile de redresare a melodiei, adică de readucere a ei într-un registru potrivit interpretării vocale³⁹.

În final, ținem să subliniem că melurgii de la Putna au elaborat prin efort conjugat un stil melodic aparte, integrabil, bineînțeles, în canonul bizantin al timpului și, totodată, recognoscibil în ansamblul muzicii ortodoxe răsăritene⁴⁰. Însemnele acestui stil sunt: generozitatea melismatică (implicând dificultăți interpretative), varietatea structurilor ritmice, fantezia improvizatorie în proliferarea melodică și, ca element compensatoriu, rigoarea arhitectonică.

Medievistii au încercat să explice preferința putnenilor pentru melosul înflorit, încărcat ornamental, cultivat de ei atât în creațiile proprii, cât și în ceea ce au reținut din creațiile altora. Răspunsul la întrebare se mai caută încă, printre explicațiile plauzibile numărându-se și aceasta: „Putna era mănăstire domnească, cea mai importantă la vremea aceea în nordul Moldovei. Aici, slujba se făcea cu un fast deosebit, imitând, desigur, fastul solem al slujbelor de la Sfânta Sofia. N-ar fi exclus ca la aceasta să fi contribuit și Maria de Mangop - fosta soție a lui Ștefan cel Mare..., o descendentă a Comnenilor, dar și legăturile mai vechi cu Bizanțul, care n-au fost uitate, n-au dispărut atât de repede - cel puțin spiritual - odată cu destrămarea Imperiului Bizantin, în anul 1453. Gesturile solemne, rare ale oficanților cereau cântări ample, care să umple timpul consumat de ritmul lent al mișcărilor”⁴¹.

Dacă e cert că muzica psaltică scrisă sau transcrisă la Putna medievală aduce o notă caracteristică în peisajul artei sonore bizantine, rămâne de văzut în ce măsură participă sensibilitatea muzicală autohtonă la conturarea acestei specificități. Elaborate în baza ehurilor, a tiparelor modale și cadențiale presupuse de acestea, racordate la prozodia limbilor sacre oficiale - greaca și slavona - cântările putnene nu par a fi marcate în nici un fel de spiritul și litera muzicii indigene. Totuși, predilecția psalticilor putneni pentru pasul mic al mișcării melodice, evitarea salturilor prea mari (nu numai în creațiile originale, ci și în cântările preluate), duc la presupunerea „că aceștia au lucrat - instinctiv, bineînțeles, nicidecum conștient - în cadrul muzicalității limbii lor materne”⁴².

Referințe bibliografice și note:

- ¹ Vezi: Moiescu, T. *Prolegomene bizantine*. București: Ed. Muzicală, 1985, p. 29-33; Idem, *Muzica bizantină în spațiul cultural românesc*. București: Ed. Muzicală, 1996, p. 11-13.
- ² Idem, *Muzica bizantină în spațiul cultural românesc*. București: Ed. Muzicală, 1996, p. 13.
- ³ Apud: Moiescu, T. *Creația muzicală românească de tradiție bizantină*. In: *Studii și cercetări de istoria artei. Seria teatru, muzică, cinematografie*, tomul 38, București: Editura Academiei Române, 1991, p. 16-17.
- ⁴ Vezi: Idem, pag. 17; Barbu-Bucur, S. *Manuscrise psaltice românești în biblioteci străine*. In: *Byzantion*. Revistă de arte bizantine, vol. II, Iași, 1996, p. 10-16.
- ⁵ Moiescu, T. *Creația muzicală românească de tradiție bizantină*. In: *Studii și cercetări...*, tomul 38, 1991, p. 17.
- ⁶ Vezi: Ciobanu, Gh.. *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. II, București: Ed. Muzicală, 1979, p. 349.
- ⁷ Există păreri - a se vedea: Brăncuși, P. *Muzica românească și marile ei primeniri*, vol. I, Chișinău: Lumina, 1993, p. 105 - potrivit cărora acest codex a fost adus de la Mănăstirea Neamț.
- ⁸ Vezi: Ciobanu, Gh.. *Studii...*, vol. II, p. 348.
- ⁹ Vezi: Ibidem.
- ¹⁰ Vezi: Idem, p. 349; Moiescu, T. *Muzica bizantină în spațiul cultural românesc*. București: Ed. Muzicală, 1996, p. 16.
- ¹¹ Vezi: Ciobanu, Gh.. *Studii...*, vol. II, p. 349; Moiescu, T. *Creația muzicală românească de tradiție bizantină*. In: *Studii și cercetări de istoria artei. Seria teatru, muzică, cinematografie*, tomul 39, București: Editura Academiei Române, 1992, p. 33, 41.
- ¹² Vezi: Ciobanu, Gh.. *Studii...*, vol. II, p. 349, 362-364; Moiescu, T. *Muzica bizantină în spațiul cultural românesc*, p. 17; Brăncuși, P. *Op. cit.*, p. 111.
- ¹³ Ciobanu, Gh.. *Studii...*, vol. II, p. 305.
- ¹⁴ Vezi: Idem, p. 349-350.
- ¹⁵ Vezi: Idem, p. 350.
- ¹⁶ Vezi: Moiescu, T. *Creația muzicală românească...* In: *Studii și cercetări...*, tomul 38, p. 18.
- ¹⁷ Vezi: Idem, p. 38.
- ¹⁸ Vezi: Ciobanu, Gh.. *Studii...*, vol. II, p. 376-377; Moiescu, T. *Creația muzicală românească...* In: *Studii și cercetări...*, tomul 38, p. 36-39.
- ¹⁹ Vezi: Moiescu, T. *Creația muzicală românească...*, tomul 38, p. 36.
- ²⁰ Vezi: Ciobanu, Gh.. *Studii...*, vol. II, p. 376-377; Moiescu, T. *Creația muzicală românească...* In: *Studii și cercetări...*, tomul 38, p. 37-39.
- ²¹ Vezi: Moiescu, T. *Creația muzicală românească...* In: *Studii și cercetări...*, tomul 38, p. 39; Ciobanu, Gh.. *Studii...*, vol. II, p. 377.
- ²² Vezi: Ciobanu, Gh.. *Studii...*, vol. II, p. 376.
- ²³ Vezi: Moiescu, T. *Creația muzicală românească...* In: *Studii și cercetări...*, tomul 38, p. 38.
- ²⁴ Vezi: Idem, p. 38-39; Ciobanu, Gh.. *Studii...*, vol. II, p. 377.
- ²⁵ Vezi: Moiescu, T. *Creația muzicală românească...* In: *Studii și cercetări...*, tomul 38, p. 36.
- ²⁶ Vezi: Idem, p. 19-20.
- ²⁷ Vezi: Kaluzniacki, E. *Contribuții privind scrierea secretă mai veche a slavilor*. In: Buescu, C. *Scrieri și adnotări despre muzica românească veche*, „Izvoare ale muzicii românești”, vol. X, București: Ed. Muzicală, 1985, p. 42-65; Iațimirskii, A. *Șase articole despre scrierea slavă și rusă*. In: același volum, p. 66-95; Pava, R. *Cartea de cântece a lui Evstatie de la Putna*. In: *Studii și materiale de istorie medie*, vol. V, București, 1962, p. 335-347; Pennington, A. E. *Muzica în Moldova medievală. Secolul al XVI-lea*. București: Ed. Muzicală, 1985, p. 148-153; Ciobanu Gh. și Ionescu M. *Adnotări la Antologhionul lui Evstatie Protopsaltul Putnei*. In: *Izvoare ale muzicii românești*, vol. V, Documenta, București: Ed. Muzicală, 1983, p. 498-503.
- ²⁸ Vezi: Ciobanu, Gh.. *Studii...*, vol. II, p. 368-372.
- ²⁹ Idem, p. 368.
- ³⁰ Vezi despre aceasta: Idem, p. 376-377.
- ³¹ Vezi: Moiescu, T. *Creația muzicală românească...* In: *Studii și cercetări...*, tomul 38, p. 17, nota 14.
- ³² Idem, p. 22.
- ³³ Vezi: Idem, p. 22-35.
- ³⁴ Vezi: Idem, *Creația muzicală românească...* In: *Studii și cercetări...*, tomul 39, p. 33.
- ³⁵ Vezi: Idem, p. 37-40.
- ³⁶ Vezi: Panțiru, G. *Manuscrise muzicale inedite de la Mănăstirea Putna*. In: *Biserica Ortodoxă Română*, LXXXVII (1969), nr. 11-12 (noiembrie-decembrie), p. 1253-1264; Idem, *Școala muzicală de la Putna*. In: *Studii de muzicologie*, vol. VI, București, 1970, p. 29-56.
- ³⁷ Moiescu, T. *Creația muzicală românească...* In: *Studii și cercetări...*, tomul 39, p. 34.
- ³⁸ Idem, p. 42.
- ³⁹ Vezi: Idem, p. 42-45.
- ⁴⁰ Vezi: Ciobanu, Gh.. *Introducere* (Studiu introductiv) la volumul *Izvoare ale muzicii românești*, vol. IV, Documenta. *Școala muzicală de la Putna*. Manuscrisul nr. 1-26/Iași. „Antologhion”, București: Ed. Muzicală, 1981, p. 5-14.
- ⁴¹ Idem, p. 13-14.
- ⁴² Idem, *Studii...*, vol. II, p. 259, vezi despre aceasta și Cosma, O. L. *Hronicul muzicii românești*, vol. I, București: Ed. Muzicală, 1973, p. 160-162.

Etosul modal în opera muzicală a lui Dimitrie Cantemir

Rezumat

Etosul modal în opera muzicală a lui Dimitrie Cantemir

Modalul construit pe etos, cu evidențierea funcției etice a makam-urilor, reprezintă una din componentele esențiale bine relevată în opera teoretică și componistică a lui D. Cantemir, care propune astfel să armonizeze formarea etico-morală a individului în cadrul preocupărilor muzicale sub controlul rațiunii.

Tehnica componistică în arta lui D. Cantemir reprezintă un instrument de lucru pentru a reda etosul, emoțiile, pasiunile, alte stări de natură afectivă și, finalmente, de a sensibiliza intelectul pe planul necesităților de esență etică. Or, tradițional, cultura muzicală orientală acorda un interes sporit etosului modal. Deseori, conținutul artistico-sonor al creației este asociat unei idei tematice sau unei surse concrete de inspirație. Doctrinile anterioare lui D. Cantemir caută să inducă în mentalitatea mahomedanilor ideea relației dialectice dintre limbajul muzical și sursa de inspirație.

În opera sa muzicală, D. Cantemir valorifică concepția de creație consolidată în cultura orientală, cu intenția de a realiza sinteza muzicii și a realității înconjurătoare pentru a-i facilita ascultătorului perceperea și comprehensiunea semnificației mesajului sonor.

Cum latura estetică a creației lui D. Cantemir se sprijină pe concepția etosului modal, aflată sub incidența tradiției artistice musulmane, colecția sa muzicală din partea a II-a a *Edvâr-ului* (*Cartea științei muzicii după felul literelor*) oferă mostre care conțin indici asupra punctului de plecare al compozitorilor în actul lor de creație.

Cuvinte-cheie: D. Cantemir, estetică muzicală, etos modal, moduri muzicale, teoria etosului.

Summary

The modal ethos in Dimitrie Cantemir's musical creation

The modal built on ethos, highlighting the ethical function of makams, is one of the essential components quite well reflected in the theoretical and compositional works of D. Cantemir, which tries to harmonize the ethical and moral formation of individuals within their musical interest under the control of reason.

D. Cantemir's compositional technique is a tool used to convey the ethos, emotions, passions, other affective states and to sensitize the mind towards ethical imperatives. Traditional oriental musical culture grants a special place to the modal ethos. Often, the artistic content is associated with a specific theme or source of inspiration. D. Cantemir's previous doctrines seek to induce in the Mohammedan mentality the idea of dialectical relationship between the musical language and the source of inspiration.

In his music, D. Cantemir capitalizes on the concept of creation consolidated in the Oriental culture with the intention of making a synthesis of the music and the surrounding reality in order to facilitate the perception and comprehension of the sound's meanings.

Since the aesthetic side of D. Cantemir's creation is based on the modal ethos which falls within the scope of Muslim artistic traditions, his music collection from the second part of *Edvâr* (*The book of science of music by the types of letters*) offers samples containing clues on the starting point of composers in their act of creation.

Keywords: D. Cantemir, musical aesthetic, modal ethos, musical modes, ethos theory.

Proprietate a muzicii de a forma caractere, de a influența spiritul uman, etosul are un rol deosebit încă din antichitate, atât în plan filosofic, cât și pedagogic. Modalul articulat pe etos, cu evidențierea funcției etice a tonurilor (makam-urilor), reprezintă una din componentele esențiale destul de bine relevată în opera teoretică și componistică a lui Dimitrie Cantemir. Implicația profund psihologică a modurilor muzicale în viața social-spirituală a turcilor figurează și la Cantemir, care încearcă să armonizeze formarea etico-morală a individului, sub controlul rațiunii, în cadrul preocupărilor muzicale. Ideile sale consună organic cu tradiția Orientului, el plasând moștenirea spirituală lăsată de predecesori pe solul teoriei și practicii artistice contemporane lui. În acest sens, considerăm că se impune cunoaș-

terea, fie și în linii mari, a izvoarelor ideatice ale teoriei etosului din care se inițiază D. Cantemir.

Fără intenția de a ne angaja într-o incursiune desfășurată în istoria acesteia, vom schița totuși unele repere ale conceptului în discuție, pentru a pune la dispoziție baza ideatică, argumentele și instrumentele de raționare corectă ulterioară, așa cum opera muzicală cantemiriană poate fi decodificată, explicată și din perspectivă multidisciplinară, inclusiv de pe pozițiile etosului modal. Prin urmare, ne vom concentra atenția asupra decelării celor mai reprezentative idei doctrinare ce vizează orizontul conceptual în care fenomenul a evoluat, organicitatea lui, unii parametri cronologici, provenind de la gânditori de înaltă probitate și mare autoritate intelectuală, raportându-le, bineînțeles, la obiectul cercetării noastre.

Formularea teoretică a conceptului de etos a cunoscut, pe parcursul istoriei interpretări, diferite criterii de valorizare, date fiind sincopele de evoluție și mișcările semantice pe acest tronson al cunoașterii. Pluralismul de idei privind lexicul de specialitate, delimitarea noțională, conexiunea cu alte domenii științifice au generat deseori confuzii, adepți, sceptici, adversari ai concepțiilor teoretice enunțate. Indiscutabil însă rămâne faptul că fenomenul ca atare a suscitat interesul cugetului uman la diferite etape de dezvoltare a societății, intrând în aria preocupărilor din varii domenii - artistic, filosofic, estetic, etic, pedagogic sau psihologic - și abordat în limitele posibilităților intelectuale ale timpului respectiv, a instrumentarului științific disponibil de cunoaștere, studiere, interpretare și demonstrare a raționamentelor lansate.

Reflecțiile despre muzică iau naștere odată cu afirmarea marilor școli filosofice ale antichității și a reprezentanților lor de vază, care își direcționează potențialul intelectual în zona triangulum-ului axiologic „adevăr”, „frumos”, „bine”. Întrucât gândirea filosofică a tutelat și a influențat celelalte domenii umanistice, e firesc că și ideile despre arta sonoră s-au dezvoltat în climatul de exegeză creat de această disciplină.

Valoarea centrală a esteticii eline, la care se raportau toate celelalte, era frumosul, iar o problemă cheie a acestor ramuri științifice era valorificarea valențelor etosului modal ca una din categoriile etico-morale. Or, se consideră că, pornind de la analiza construcției morale, valorile etice pot să reprezinte un barometru al vieții afective și, în același timp, un regulator al vieții practice.

Totuși, muzicologul german Curt Sachs consideră, și nu fără temei, că idealurile etico-morale ale polis-ului grecesc trebuie identificat ca act de creație spirituală al civilizației orientale [1]. Acest lucru pare să se confirme dacă vom apela la documentele vechi provenite din India antică (spre exemplu, *Rig Veda - Știința laudelor*, datată cu sec. XVII-XI î.e.n., *Sama Veda - Știința cântării rituale*, datată cu sec. XIII-X î.e.n.) și din China antică (spre exemplu, *Shi Y ing* sau *Shih Ching - Cartea cântecelor*, datată cu sec. XI-VII î.e.n.), nemaivorbind de cele atestate mai târziu. Localizând originea etosului pe fondul culturii orientale, trebuie însă să subliniem faptul că în Orientul musulman gândirea muzical-estetică se conturează în texte doctrinare odată cu stabilirea relațiilor feudale, mai exact după consolidarea (sec. VII e.n.) și afirmarea Kalifatului Arab.

Teoria și estetica muzicală din antichitatea elină acordă o mare atenție și importanță aspectului modal în relație cu etosul. Reieșind din convingerea privind natura emoțională a muzicii și capacitatea ei reflectorie, grecii vechi caută să-i pună în valoare conținutul și forma de expresie cu ajutorul forței de sugestie a imaginii artistice sonore, atribuind, în acest scop, fiecărui mod un etos propriu, care ar influența afectiv spiritul uman, ar modela caracterul,

voința și conștiința ascultătorului și ar induce stările sufletești înălțătoare, sentimente nobile, corespunzătoare ordinii muzicale precise, mișcării melodice și combinațiilor sonore pe potrivă.

Teoria clasică a etosului este formulată de către Damon (apr. la mijl. sec. V î.e.n.), unul din filosofi începătorilor cugetării grecești, adeptul sofismului, teoretician al muzicii, el fiind considerat profesorul lui Socrate (469 î.e.n.-399 î.e.n.) și consilierul lui Pericle (495 î.e.n. - 429 î.e.n.). În una din scrisorile sale adresate membrilor Areios Pagos¹-ului, Damon expune principalele teze ale doctrinei sale, explicând mai multe scări sonore, ritmurile muzicale prin prisma valorilor etice, pe care le subordonează unor sarcini concrete de educație a tinerilor.

Teoria este preluată mai apoi și dezvoltată de către alți învățați elini: Socrate, Platon, Aristotel, Aristoxenos ș.a.

Platon (427/9 î.e.n. - 347 î.e.n.) atrage atenția asupra trăsăturilor esențiale, stabile și specifice ale „armoniilor” (modurilor) antice grecești („peritonon”), atribuind doricului și frigicului caracter bărbătesc, sobru, fortifiant (stenic), specific „pentru oamenii războinici”; ionicului și lidicului - unul „moleșitor”, din care s-ar deduce că este unul tânguitor, relaxant; mixolidicului - unul „de jale”, adică lamentabil, trist [2]. Același cugetător mai subliniază și rolul artei sonore („arta Muzelor”) în cultivarea calităților morale, etice, estetice, civice ca părți componente ale culturii spirituale a omului, argumentându-și teza prin natura psiho-emoțională a muzicii care, prin elementele sale precum ritmul și armonia sunetelor „*cel mai mult pătrund înlăuntrul sufletului (...) și îl încing cu multă putere, aducând după sine ținuta (comportament, atitudine - n.n.) frumoasă, făcându-l pe om, dacă e crescut cum trebuie, să o aibă, iar dacă nu, dimpotrivă*” [3]. De aceea muzica trebuie să conducă la dragostea pentru frumos.

Etosul modal s-a aflat în preocupările lui Aristotel (384 î.e.n. - 322 î.e.n.). Artă prin excelență educativă, muzica, în opinia filosofului, își extinde influența și asupra dezvoltării intelectuale a individului, necesară pentru cultivarea simțului pentru frumos (to kalon), pentru armonie, care sunt cruciale în viață [4]. Continuând reflecțiile despre muzică, Aristotel mai menționează că unele melodii sunt motivate emoțional și reflectă în trăirile persoanei efectele rezultate din atitudinile morale, adecvate obiceiurilor. Întrucât natura modurilor muzicale este diferită, atunci și melodiile brodate pe fiecare dintre acestea au caractere diverse. Expresiile sentimentale rezultante însumează o configurație de emoții cu rezonanță biologică (bucurie, plăcere, regret, tristețe, suferință, optimism etc.). Astfel, modul mixolidic sintetizează emoțiile triste și deprimante; modul doric este descris ca fiind armonia ce „are mai multă gravitate decât toate celelalte și că tonul ei este mai bărbătesc și mai moral”, fapt care o recomandă „mai cu seamă să fie predată tinerimii”, în timp ce frigicul antrenează „senzații zguduitoare și pătimașe” [5].

Aristoxenos din Tarent (370/60 î.e.n. - 300 î.e.n.), la rândul său, scoate în evidență relația strânsă dintre fenomenul sonor și latura lui psihică, în care ultima are o acțiune dublă asupra receptorului, rezultând din impulsul senzorial (auditiv), adică din reacția centrilor nervoși centrali, și din cugetare, recte: din reflecția filosofică.

O remarcabilă contribuție privind proprietățile etice ale muzicii aparține lui Aristide Quintilian (sec. I - II e.n.), care pornește în aprecierile sale de la premisa că „felul muzicii nu este plăcerea, ci slujirea virtuții”. Importanța modală a unei lucrări se conține în etosul acesteia, la care se mai adaugă genul muzical, construcția ritmică, instrumentul acompaniator. În tratatul muzical *Peri musikis* autorul face o departajare modală tripartită conform caracterului acestora: a. modurile systalice (triste, deprimante, strânse); b. modurile diastalice (excitante, deschise); c. modurile medii (calmante, liniștitoare) [6].

Teoria etosului a avut mulți oponenți, principalele critici fiind aduse de adepții școlii sofiste (Philodēmus) și de reprezentanții curentului scepticismului tardiv (Sextus Empiricus). Contrar eticilor, aceștia contestă relația organică dintre muzică și etos, considerând-o ca fiind una exagerată. În lucrarea sa *Despre muzică*, Philodēmus din Gadara (110 î.e.n. - 40/35 î.e.n.) susține pe bune punctul de vedere (greu de combătut) conform căruia acțiunea senzorială a muzicii diferă de la caz la caz (spre exemplu, stările afective induse de arta sunetelor se resimt mai puternic la femei decât la bărbați). În consecință, filosoful conchide că gradul de influență a lumii muzicale asupra ființei umane depinde de factura psihică și intelectuală a acestuia și nicidecum de etos [7]. Autorul menționat neagă, de asemenea, rolul formativ-instructiv al muzicii, precum și faptul că ea nu este capabilă de a-l ridica pe om până la culmile stării de „catharsis”, iar una dintre puținele funcții pe care i le recunoaște este cea hedonistică.

Filosoful, astronomul și medicul grec Sextus Empiricus (150/60 e.n. - 210/25 e.n.) critică teoria anticilor despre etos de pe pozițiile doctrinei scepticismului. Această problemă este abordată pe larg în Cap. VI. *Împotriva muzicii* a părții a II-a a tratatului *Împotriva matematicienilor*. Recunoscând existența frumosului și a artei, distinsul cugetător respinge posibilitatea cunoașterii lor plenipotente, atacând în special teoria despre muzică [8]. Față de pitagoricieni și stoici, care vedeau în arta sunetelor un stimulent pentru curajul ostașilor, un alinător al mâniei, un imbold senzorial al bucuriei, un calmant al durerii și suferinței, Sextus Empiricus consideră aceste afirmații drept iluzii lipsite de temei logic și de efect real al muzicii, aducând și un set de argumente în favoarea tezilor enunțate. Muzica, considera filosoful, nu poate forma nici caractere, nici moravuri și nici alte calități etico-morale atâta timp cât există indivizi impasibili la auzul muzicii. Dacă totuși există oameni care sub influența muzicii încetează să fie triști sau mahnâți, aceasta denotă mai degrabă faptul că arta sonoră susține temporar atenția, oamenii revenind la starea ini-

țială imediat ce încetează să mai asculte sunetele [9].

Prin adaptări, modificări și reevaluări, concepția interpretării conținutului expresiv al muzicii prin prisma simbiozei lui cu construcția modală este transmisă Evului Mediu. Estetica muzicală din această perioadă se inspiră, în bună parte, din scrierile anticilor. În același timp, împreună cu noile componente, ea introduce în gândirea muzicală a epocii elemente de interpretare moștenite de la filosofia greacă clasică. Impactul doctrinei etosului modal, elaborat și valorificat de știința muzicală elină, se resimte puternic în muzicile Orientului Apropiat și Mijlociu, care, odată preluată de învățații arabi și persani, este asimilată și valorizată în teoria și practica artistică musulmană. Luminății cărturari ai Orientului redactează tratate de muzică în care, alături de alte probleme conceptuale, abordează funcțiile estetice, etice, psihologice, pedagogice și terapeutice ale modurilor muzicale. Au excelat în acest domeniu gânditori musulmani precum istoricul Abul Hasan al-Masudi (893/96 - 956) cu Murūj adh-dhahab wa ma'adin al-jawāhir (*Pajiștile aurite*), istoricul și poetul al-Faraj al-Isfahani (897 - 967) cu Kitābū'l-Aghani (*Cartea cântecelor*), filosoful și enciclopedistul Yusuf Ishak al-Kindi (801 - 873?) cu Rusāla fī khubr ta'lif al-alhan (*Tratat cu privire la cunoașterea plăsmuirii melodiilor*), savantul și filosoful Abū Nasr Muhammad al-Fārābī (cca 870/72 - 950) cu Kitāb al-mūsikī al-kabīr (*Marea carte a muzicii*), filosoful și medicul Abu Ali al-Huseyn Ibn Sina cu Al-Şifa (*Cartea vindecării sufletului*), filosoful Imad al-Din Mahmud ibn Ma'sūd Shirazi (1236 - 1310) cu Kitāb al-Hawī fī'ilm al-tadawī (*Perla coroanei*), medicul Muhammad ibn Mahmud al-Amuli (1300 - 1352) cu Nafa'is al-fünūn fī'ara'is al-'uyun (*Comorile științelor*), filosoful și poetul Abd al-Rahmān ibn Ahmad Nūr al-Dīn Jāmī (1414 - 1492) cu Rusāl mūsikī (*Tratat de muzică*), savantul, poetul și muzicianul Najm ad-Din Kavkabi (? - 1576) cu Rusāl mūsikī (*Tratat de muzică*) ș.a. Câteva lucrări importante vor fi redactate de autori anonimi în sec. al XVI-lea, dintre care menționăm *Tratat prețios [despre muzică]* și *Tratat despre știința muzicii*.

Finalmente, prin efortul susținut al marilor spirite musulmane, produsul gândirii lor este unul destul de consistent, complex, cu importante contribuții în plan conceptual. Aceste realizări vor exercita o influență substanțială asupra teoreticienilor Evului Mediu și, în mod special, asupra esteticii muzicale a Europei medievale și renaștentiste, începând cu secolul al XII-lea, odată cu primele traduceri în ebraică și latină a opereii unor cugetători islamici ca al-Fārābī, Ibn Sina, Ibn Rușd ș.a.

O primă dovadă în acest sens o reprezintă traducerea latină de către călugărul spaniol Domingo Gonsales (latinizat Domingos Gundisalvus) la 1150 a tratatelor farabiene *Marea carte a muzicii* și *Meditații despre muzică* [10], lucrări inspirate din teoria greacă, puțin cunoscută la acea vreme europenilor [11].

Din câte se știe, al-Fārābī încearcă să concilieze într-o construcție convergentă, armonioasă și unitară doctrina aristotelică cu cea platoniciană, poziționând-

o pe coordonatele filosofice, istorice, geografice, culturale, mentale ale civilizației musulmane.

Doctrinile anterioare lui D. Cantemir caută să inducă în mentalitatea mahomedanilor ideea relației dialectice dintre expresia muzicală și sursa de inspirație. Deseori, conținutul artistico-sonor al creației este asociat unei idei tematice sau unei surse concrete de inspirație: fapt de viață, peisaj natural, peisaj cultural, meditație filosofică, judecată estetică, sentimente nobile ș.a. declarate de compozitor, pe care tot el o materializează conform legilor artei muzicale și fanteziei stimulate de ideea tematică. Literatura de specialitate abundă în astfel de intenții declarate. Ne vom limita doar la citarea a două lucrări.

Explicit în această ordine de idei apare punctul de vedere formulat de Aș-Shirazi în *Perla coroanei*. Cap. *Știința muzicii*, partea a VII-a *Despre însemnătatea semantică a termenului „lahn”, despre tipurile și trăsăturile noțiunii „lahn”, precum și despre utilizarea lui*: Cuvântul de origine arabă lahn este echivalentul semantic al grecescului musiki, fiind întrebuițat cu un dublu sens: lucrare muzical-instrumentală și piesă vocală (...). Există trei tipuri de melodii: 1) melodii plăcute, care au o mare influență asupra dispoziției umane, provocând impresia a ceva frumos; 2) melodii care stimulează imaginația. În mare parte, acestea imită sunetele naturii, ale lumii animale ș.a., fapt ce provoacă ascultătorului stări afective; 3) melodii care deșteaptă stările de tristețe și melancolie ale sufletului. Primul tip de melodie emană senzația de tihnă, repaus, al doilea are relație cu tema destinului uman, al treilea degajă tristețe și conduce la înlăturarea acestei stări [12].

Gândirea bazată pe teoria etosului rezultă din reflecțiile autorului anonim din secolul al XVI-lea, exprimate în *Tratatul prețios [despre muzică]* în care fenomenul modal este explicat în raport cu ordinea cosmică, un aspect specific mentalității epocii, regăsindu-se și la Dimitrie Cantemir. O asemenea explicație constă în faptul că se motivează exprimarea modală prin prisma timpului astronomic, evidențiind stările sufletești în calitatea lor de manifestări specific temperamentale, particularități de afectivitate și de activitate intelectuală: „Fiecare din cele 12 makam-uri se asociază cu cele 12 luni ale calendarului solar și cu cele 24 de ore ale zilei și nopții, întrucât calitatea fiecărui makam și *šu’be*² reflectă timpul și corespunde anumitor ore ale zilei și nopții. Pentru a avea o mai mare forță de influență asupra psihicului uman, aceste prevederi trebuie avute în vedere în actul interpretativ al makam-urilor și al *šu’be*” [13].

Modalul articulat pe etos cu evidențierea semnificației etice a tonurilor (makam-urilor) este destul de bine relevat în opera teoretică a predecesorului lui D. Cantemir, al-Din Jāmī. În secțiunea a XXIX-a a menționatului tratat *Rusâl mûsiki (Tratat de muzică)* autorul stăruie asupra interpretării relației dintre virtutea artistico-sonoră a makam-ului și emoțiile ghidate de acesta către anumite zone ale psihicului uman. Așa, modurile Uşşak, Nevâ și Büselik stimulează starea emoțională de vigoare, energie și curaj, în timp ce

modurile Rast, ‘Irak și Isfahân mobilizează intelectul către dispoziția de bucurie și jovialitate. Dimpotrivă, makam-urile Büzürk, Rehavî și Zengüle generează sensibilitatea de tristețe și dezolare, iar makam-urile Hicaz și Hüseyinî atrag sentimentul de entuziasm și nostalgie. În consecință, interpretul trebuie să aleagă pentru fiecare mod versurile potrivite caracterului acestuia care ar avea putere emoțională maximă asupra spiritului [14].

Materia sonoră primară de la care pornește Dimitrie Cantemir este cea care circula pe cale orală, imprimându-i muzicianului o gândire modală în spiritul tradiției locale. Tehnica, în arta sa componistică, este decretată ca instrument de lucru pentru a reda etosul, emoțiile, pasiunile, alte stări de natură afectivă și, finalmente, de a sensibiliza intelectul pe planul imperativelor de esență etică. Or, cum am menționat anterior, tradițional, cultura muzicală orientală, aidoma altor culturi muzicale (spre exemplu, muzica elină sau muzica hindusă), acorda un interes sporit etosului modal.

În abordarea melodiei se insista pe conceptul conform căruia actul muzical și construcția lui modală se constituie într-o replică pe cât posibil mai fidelă a anumitor dispoziții ale spiritului, sisteme de valori, dorințe etc. Aceste precizări au menirea să sublinieze o dată în plus că muzica turcească, în genere cea musulmană este o artă de comunicare specifică, având o mare forță de acțiune asupra conștiinței umane; este o artă care elaborează idei, imagini artistice convingătoare, analizând stări psiho-emoționale cu o semnificație precisă. În această privință, Cantemir procedează de pe pozițiile continuității. Astfel, la analiza modurilor, în capitolul al treilea și al patrulea al lucrării *Edvâr-i Kantemir-oghlu*, sunt făcute unele precizări asupra caracterului expresiv al acestora cu implicații semantico-logice: Hüseyinî este „dătător de încântare, împodobit cu splendoare, înălțător și deschis ca cerul, glorios, subtil și ușor”, Dügâh are „glas dulce și subtil”, Acem poartă un caracter „deosebit și uimitor”, Rahat et ervah posedă un caracter „fermecător și dulce”, Rahavî „imită sarabanda europeană”, adică are însușiri senzoriale, lascive (lubrice), maiestuoase și excită plăceri, Mukhayyer „este mare și puternic”, Sabâ este caracterizat ca fiind „un mod frumos și dulce” etc. [15]. Dorind să evidențieze mai convingător sinceritatea exprimării - conformitatea dintre atitudinile emoționale personale și stările afective sugerate de conținutul melodic -, D. Cantemir consideră oportune unele decodificări ale mesajului cu evocări complementare atunci când precizează titlul lucrării.

Confient în convingerile sale, el pleacă de la premisa că muzica, prin însăși natura lucrurilor, are capacitatea de a exprima idei artistice, sentimente, pasiuni și alte stări psihice-emoționale ale omului prin intermediul sunetelor, care generează trăiri emoționale complexe cu alte manifestări ale afectivității, cu angajarea unor procese intelectuale din domeniul vieții afective, precum sensibilitatea, creativitatea, voința, imaginația etc. Toate acestea însoțesc actul artistic în ipostazele creației, interpretării, receptării, decodificării și al

comportamentului extramuzical. Și întrucât mesajul înseamnă comunicare afectivă și semnificantă nonverbală, iar semiografia muzicală utilizată nu poate reda în totalitate sensibilitățile exteriorizării stimulilor acustici și ai simțirii artistice, pentru a spori forța emoțională de comprehensiune a creației lor, compozitorii, în rândul cărora se situează și D. Cantemir, recurg deseori la unele formulări lapidare și foarte concise, menite să sugereze interpretului și receptorului, prin expresii literare, atitudinea, stările sufletești, ambianța, atmosfera, emoțiile întruchipate în produsul artistic.

În opera sa muzicală, D. Cantemir valorifică concepția de creație consolidată în cultura orientală, năzuind să obțină sumabila muzicii și a realității înconjurătoare în intenția de a-i facilita ascultătorului revelarea semnificației mesajului sonor. Nuanțarea sensului muzical printr-o formulă literară sau sintagmă este concepută ca un liant între fondul emoțional imaginat de autor și orizontul apercipitiv al receptorului. Din câte se pare însă, D. Cantemir nu urmărește neapărat o transpunere sonoră a detaliilor argumentului literar, ci doar valorifică avantajul titlului, precedat de denumirea modului, pentru a exprima conținutul artistic cu mijloace muzicale generalizatoare. Astfel, la el atestăm moduri care consemnează:

a. fenomene naturale, cum este cazul Peşrev-ului în modul Rast (Mevc-i Derya = Valurile mării), recte: modul stihiei primordiale, al dinamicii și agitației veşnice a vieții;

b. evoluția ciclică a orelor din zi și noapte - Peşrev în modul Hüseyinî (Subh-i sahar = Zori de ziua), adică modul răsăritului (aurorei) de soare;

c. starea afectivă determinată - Peşrev în modul Bâyatî (Gamm-Fersa = Alungând tristețea), prin urmare modul dispoziției;

d. categoria sublimului - Peşrev în modul Pençgâh (Hüri = Zâna zânelor), un mod al perfecțiunii și frumuseții feminine.

După cum latura estetică a creației lui D. Cantemir se sprijină pe concepția etosului modal, aflată sub incidența tradiției artistice musulmane, colecția sa muzicală din partea a II-a a *Edvâr-ului* oferă și alte mostre care conțin titrări ce orientează detaliul modal sonor asupra punctului de plecare al compozitorilor în actul lor de creație. Spre exemplu, peşrevurile (nazîre) în modurile: 'Irak, bülbül = privighetoarea; 'Uzzal, bostan = grădina de zarzavaturi; Sabâ, sancaak = drapel, steag; Nevâ, bülbül aşik = iubesc privighetoarea; Rast, maşuk = nevinovatul; Sabâ, murassa = ornat cu bijuterii; Hüsynî, rakkas = dansatorul etc.

În alți termeni, o construcție modală sau alta, o succesiune ritmică sau alta concentrează, prin mijloacele lor artistice, sensul afectiv (emotiv) și plastic-expresiv pe care acestea le inspiră în discursul muzical-sonor. Așa se manifestă, în linii mari, etosul modal în teoria și practica muzicală a lui Dimitrie Cantemir.

Referințe bibliografice și note:

¹ Sachs, Curt. *Musik des Altertums. (Jedermanns Büchei)*. Leipzig, 1924. Fener: *Die Musik der Antike. Handbuch der Musikwissenschaften*. Herausgegeben von Ernst Büchen. Wildpark-Potsdam, 1928. In: Soltai, Denes. *Ethos und Affect. Geschichte der Philosophischen Musikästhetik von den Anfängen bis zu Hegel*. Budapest-Berlin, 1970. Cit. după: Золтаи, Денеш. *Этос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля*. Москва: Прорпекс, 1977, p. 38.

² Platon. *Republica*. Partea a II-a. In: *Opere*, vol. V. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1986, p. 173-174.

³ Cf. Idem, p. 176-180.

⁴ Aristotel. *Etica Nicomahică*. Introducere, traducere, comentarii și index de Stella Peticel. București: Editura Iri, 1998.

⁵ Cf. Aristotel. *Despre educație*. In: *Politica*. Cartea V. Cap. VII. Oradea: Editura Antet, 1996, p. 173-174.

⁶ Aristidu Quintilianu. *Peri musikis (De Musica)*. Libri III, Marcus Meibomius restituit ac notis explicavit. Volumen II, Amstelodami. Apud Ludovicum Elzevirium, 1652, p. 30. In: Giuleanu, Victor. *Tratat de teoria muzicii*. București: Editura Muzicală, 1986, p. 296.

⁷ Cf. Шестаков В.П. *От этоса к эффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века*. Москва: Музыка, 1975, p. 47-50.

⁸ Cit. după: Золтаи, Денеш. *Op. cit.*, p. 84-85.

⁹ Cf. Шестаков, В. П.. *Op. cit.*, p. 50-53.

¹⁰ Conform unor surse, acest tratat a fost pierdut. A se vedea: *Музыкальная энциклопедия*. Том 5. Москва, Издательство: „Советская энциклопедия”, 1981, p. 773.

¹¹ Шестаков, В. П.. *Op. cit.*, p. 117.

¹² * * * *Музыкальная эстетика стран Востока*. Общая редакция и вступительная статья В. П. Шестакова. Москва: Издательство „Музыка”, 1967, p. 296.

¹³ Idem, p. 313.

¹⁴ Idem, p. 309.

¹⁵ Cf. Cantemir, Dimitrie. *Cartea științei muzicii după felul literelor* (traducere de Eugenia Popescu-Judet). Partea I. Biblioteca Institutului de Turcologie. Istanbul, cota Y.2768, p. 22-45. Apud Popescu-Judet, Eugenia. *Dimitrie Cantemir. Cartea științei muzicii*. București: Editura Muzicală, 1973, p. 215-233; Kantemiroğlu. *Kitābu İlmi'l-Mūsikī'alā vechi'l-Hurūfāt. Mūsikīyi Harflerle Tesbīt ve İcrā İlminin Kitabı*. Hazırlayan: Yalçın Tura. I. CİLT. İnceleme - Edvâr (Tıpkıbasım-Çevriyazı-Çeviri-Notlar). Istanbul, Temmuz, 2001, p. 44-91.

¹ Areios Pagos, Pagos Areopagus, Areios = Marea Curte de Apel în Grecia antică, organ judiciar de origine aristocratică pentru cazurile penale și civile.

² În limba arabă *şu'ba*, în persană *şu'bat* înseamnă-semnifică structură modală sau secțiune a makam-ului.

Destinul trist al unui mare talent, compozitorul Ion Macovei

Rezumat

Destinul trist al unui mare talent, compozitorul Ion Macovei

În cultura muzicală a poporului nostru, Ion Macovei se înscrie drept unul dintre cei mai talentați compozitori din ultimele decenii. Creația sa îmbrățișează cele mai diverse genuri ale artei sonore. Printre ele descoperim opusuri orchestrale, pânze pentru soliști, cor și orchestră, piese instrumentale și vocale de cameră, rapsodii și prelucrări de cântece populare pentru cor, muzică pentru copii. Sursa principală de inspirație pentru pânzele sonore pe care le-a creat, a fost folclorul muzical – valoare nemuritoare a spiritualității poporului nostru. Fiind născut la țară, a cunoscut muzica populară în forma ei primară de existență. Tocmai de aceea compozitorul a utilizat-o în procesul de lucru într-un mod cu totul deosebit, foarte personal, fapt care i-a și marcat întreaga creație. Oratoriul *Miorița*, care din momentul primei interpretări se asociază cu numele compozitorului, este o dovadă perfectă a celor menționate mai sus, fiind o capodoperă a muzicii naționale.

Fără îndoială, înzestrat cu o puternică și neîndoieală vocație, Ion Macovei n-a încetat să studieze tot ce era mai de preț în arta predecesorilor, ajungând la adevărata iscusință a folosirii tehnicilor moderne ale compoziției. Pentru talentul și osteneala fără răgaz, în vederea prosperării artei muzicale a poporului pe care l-a iubit cu toate simțirile sufletului său, compozitorul a fost apreciat, devenind laureat a două importante Premii de Stat, în anii 1978 și 1989.

La o altă extremă, însă, viața i-a rezervat și momente mult mai triste, dar pe care, le-a depășit cu o demnitate de invidiat. Nu s-a supărat pe cei care-l invidiau și care i-au creat multe neplăceri, până și boala ce l-a chinuit fără milă a fost suportată cu o răbdare fără seamăn.

Odată cu plecarea la cele veșnice, Ion Macovei ne-a lăsat drept moștenire creația sa, pe care avem datoria de a o cunoaște, ca să ne cunoaștem mai bine pe noi înșine.

Cuvinte-cheie: creație, compozitor, oratoriu, genuri, stil, sinteză, orchestră, tehnici componistice, folclor musical, factură, tradiții, model clasic, tempou, expresie, caracter, timbre.

Summary

Sad fate of a great talent, composer Ion Macovei

Ion Macovei is one of the most talented composers of recent decades in the musical culture of our people. His work embraces the most diverse genres of sound art. Among them we find orchestral opposites, sails for soloists, chorus and orchestra, instrumental and vocal chamber pieces, rhapsodies and processing songs for chorus, children's music. The important source of inspiration for sound paintings that he created, was folk music - immortal value of the spirituality of our people.

Being born in the country, he knew popular music in its primary form of existence. Therefore the composer used it in process of working in a very special, very personal way which marked his whole creation. The oratory *Miorița*, that from the first interpretation is associated with the name of the composer, is a perfect proof of the above mentioned, and it is a masterpiece of national music.

No doubt, being endowed with a strong vocation, Ion Macovei has never ceased to study all what was most precious in the art of predecessors, reaching the true skill of using modern techniques of composition. For talent and toil without respite for prosperity of musical art of the folk whom the loved with all affection of his soul, the composer was appreciated and became winner of two major State Prizes in 1978 and 1989.

At the other extreme, however, life reserved more sad moments, but which he has passed with enviable dignity. He wasn't upset at those who envied him and made him more trouble, even the disease that tormented him mercilessly was supported with great patience.

After his death, Ion Macovei bequeathed us his creation, that we have to understand, and eventually, to know ourselves better.

Keywords: creation, composer, oratory, genres, style, summary, orchestra, composing techniques, folk music, invoice, traditions, classic model, tempo, expression, character, stamps.

Într-un interviu acordat ziarului Curierul de seară din 27 mai 1997, compozitorul Ion Macovei spunea: „*Ca să înțelegi cine sânt eu cu adevărat, ar trebui neapărat să coborâm la obârșii și mai trebuie să te conving că am asimilat în mine toată durerea și drama acestui pământ. Dacă n-o pot face, n-am să te conving nici pe tine, nici pe cititorii acestor rânduri ce este un compozitor și de ce este compozitor...*”.

Într-adevăr, creația lui Ion Macovei este strâns legată de cele mai adânci straturi ale muzicalității neamului nostru. Sigur, este vorba despre cântecul

popular și nu despre oricare, ci despre cel vechi, bătrânesc, veritabil. Or, tocmai pe acela compozitorul l-a absorbit cu cea mai mare sete încă de când se ținea minte. Pentru a ne convinge de cele spuse, ar fi suficient să amintim de *Simfonia* pentru soliști vocali (discant, soprano, bas) și orchestră, pe versuri de Grigore Vieru, lucrare pe care autorul o considera profund națională sau *Cântece din folclorul moldovenesc* pentru copii pe versuri populare. Însă unul din cele mai vorbitoare exemple, în acest sens, rămâne oratoriul *Miorița* pentru soliști, cor și orchestră, cre-

ație care după prima sa interpretare, în 1984, a fost recunoscută drept o capodoperă a muzicii naționale, iar autorul ei drept unul din cei mai talentați compozitori de la noi.

Citindu-i gândurile expuse în interviul deja menționat, putem afirma cu siguranță că dragostea pentru muzica noastră populară a moștenit-o de mic, de la părinți, de la oamenii din Sărata-Răzeși, sat pitoresc, așezat în lunca Prutului, unde în anul 1947 la 10 martie avea să vină pe lume viitorul compozitor. Rolul principal în acest „proces educativ”, dar și în alegerea profesiei, îi revine, probabil, unchiului Filimon Blidaru, vestit lăutar din partea locurilor. Alături de el, la nunți și cumătrii, Ion Macovei avea să însușească toate instrumentele de suflat pe care le deținea vestita ceată de muzicanți.

Și cum impresiile din copilărie nu pot fi date uitării, peste mulți ani, deja tânărul compozitor Ion Macovei, membru al Uniunii Compozitorilor din fosta URSS, luând cuvântul la plenara a IV-a a tinerilor compozitori, desfășurată la Moscova, a povestit cum și-a organizat personal o „seară de creație” de neuitat. Aceasta avusese loc în unul din satele Moldovei, în mijlocul ciobenilor, chiar pe pășunea unde păștea turma de oi. Compozitorul mărturisea că o astfel de atitudine față de muzică, demonstrată de acei oameni minunați prin simplitatea lor el nu întâlnise în nici o sală de concert. Apreciind aceste întâlniri drept una din cele mai puternice surse de inspirație pentru noi idei muzicale, Ion Macovei își îndemna colegii de breaslă să procedeze la fel.

Părinții vroiau să-și vadă fiul agronom și el porni spre această școală, însă nu și-a dat seama cum a ajuns la cea de muzică din Slobozia. A susținut examenele, a fost admis și așa a început procesul de formare al muzicianului Ion Macovei. Acolo a studiat cornul, instrument din familia celor de suflat, instrumente pentru care, încă din copilărie, păstra o atracție aparte și cărora, mai târziu, avea să le dedice mai multe creații. Au urmat anii de studenție la Institutul de Arte „G. Musicescu” din Chișinău, unde doi ani a studiat același instrument de suflat, fiind convins că tocmai asta trebuie să facă. Însă, o simplă întâmplare a făcut ca Ion Macovei să ia o cu totul altă direcție în domeniul artei sunetelor. Se întâmplase la unul din multele festivaluri de muzică, manifestări foarte populare pe timpuri. În cadrul acelui festival, au răsunat și două piese pentru fanfară compuse de Ion Macovei, piese care i-au atras atenția lui Eugeniu Doga. Tocmai el a fost acela care l-a îndrumat pe Ion Macovei să o ia de la început, lucru care s-a și întâmplat.

La Institutul de Arte „G. Musicescu”, Ion Macovei a studiat compoziția la profesorul și compozitorul Vasile Zagorski, iar începând cu anul 1974 îl vom descoperi în clasa de compoziție a lui C. A. Balasanean, profesor la Conservatorul „P. I. Ciaikovski” din Moscova. Acolo, la aspirantură, Ion Macovei avea să-și perfecționeze studiile în ale componisticii. Revenind la baștină, a îndeplinit mai multe funcții: între anii 1976 - 1979 a fost conferențiar la Institu-

tul de Arte „G. Musicescu”, între anii 1979 - 1986 - consultant superior la Uniunea Compozitorilor din Moldova, după care devine liber profesionist.

Chiar din anii studenției se remarcă o intensă activitate componistică, Ion Macovei devenind, în 1972, autorul primei creații de amploare: Suita orchestrală *Plaiuri simfonice*, care se impune printr-un simfonism de un pronunțat caracter pastoral. Materialul sonor al *Suitei*, precum și caracterul pastoral la care deja ne-am referit, ne conduc la concluzia că tocmai de aici vine ideea compozitorului de a folosi vis-a-vis de melodii proprii și melodii folclorice, pe care le prezintă într-un stil original, caracteristic doar lui. Modul de prelucrare a temelor muzicale, varietatea ornamentală, bogăția timbrală a partiturii, vorbesc despre căutările profunde în domeniul orchestrației. Pentru prima dată *Plaiuri simfonice* a fost interpretată în cadrul celui de-al V-lea Congres al compozitorilor din Moldova, în 1973, fiind deosebit de apreciată de critica de specialitate. Muzicologul moscovit M. Nestieva avea să remarce că autorul a redat foarte reușit atmosfera vie, plină de viață, utilizând sursele folclorice într-un mod foarte personal, cu multă ingeniozitate.

Despre stilul deosebit al lui Ion Macovei vorbește și o altă compoziție - *Simfonia* pentru discant, soprană, bas și orchestră pe versuri de Grigore Vieru, apărută în anul 1973. Originalitatea procedeeilor componistice, folosirea foarte personală a mijloacelor contrapunctice (în lanțul de imitații canonice numărul vocilor ajunge până la 12), întrebuintarea instrumentelor cu o uimitoare varietate de tehnici și combinații timbrale creează un dramatism culminant. Înzestrarea *Simfoniei* cu elemente de oratoriu, îi conferă un caracter monumental.

Îndrăzneala și noutatea concepției și tehnicii componistice sunt caracteristice și pentru sonatele compuse de Ion Macovei. Păstrând modelul clasic de sonată, compozitorul aduce ceva inedit în fiecare dintre ele. În primul rând, evidențiem că Ion Macovei a compus doar sonate solo pentru diferite instrumente. Compozitorul reînvie, de asemenea, prin factura linară și prin folosirea din plin a formelor polifonice, tradiția bachiană de compoziție a sonatelor solo pentru instrumentele cu coarde.

Opusurile lui pentru vioară, pian, violoncel, precum și *Sonata* pentru cvartetul de coarde reprezintă o sumă de variante timbrale ale aceluiași model structural - structura tripartită a ciclului. Astfel, realizarea principiului de sonată din cadrul primelor părți ale ciclurilor corespunde tendințelor conturate în muzica secolului al XX-lea. Iată de ce în creațiile de gen semnate de Ion Macovei nu vom întâlni tradiționalul *Allegro de sonată*. Caracteristic pentru el este prezența a două teme contrastante după caracter, cât și modul de dezvoltare a lor, prin confruntare. Iar mijloacele de dezvoltare tematică, în general, sunt cel variațional și cel imitativ, ale căror prezență poate fi atestată în toate secțiunile.

Și părțile secundare ale sonatelor lui Ion Macovei se impun prin originalitate, ele fiind realizate, în ma-

joritatea lor, în formă de variațiuni polifonice. Partea a treia ale sonatelor poartă, de obicei, un caracter energic, sunt marcate de o atmosferă interiorizată, tempoul și expresia fiind caracteristice dansului popular. Ca regulă, la sfârșitul ultimelor părți ale sonatelor, răsună o mică încheiere, cu rolul de sinteză.

Capacitatea creatoare a compozitorului s-a manifestat în diverse genuri ale artei muzicale, dintre care nu putea lipsi muzica pentru copii. De fapt, cântecele pentru copii se numără printre primele creații ale lui Ion Macovei, când, poate, nici nu visa să devină compozitor. Aici trebuie să amintim că, după absolvirea școlii de muzică din Slobozia, fusese repartizat (așa se proceda atunci), în câmpul muncii la Ghindești, Ungheni, unde urma să conducă fanfara de la casa de cultură din localitate, având și ore de predare a cântului la elevii claselor primare și la grădinița de copii. Acolo se și văzuse nevoit să compună. Selecta poezii de prin ziarele și revistele timpului și le pune pe note. Mai târziu, alături de minunatele cântece, în mare parte scrise pe versurile poetului Grigore Vieru, Ion Macovei a compus și piese instrumentale, la fel dedicate copiilor, cu caracter didactic: *Sonatină*, *Tocatină*, *24 de canoane pentru pian*, *24 de invenții pentru pian*, *Abecedar muzical* și multe altele. Compozitorul a mai compus și muzică la spectacolele pentru copii *Sânziana* și *Pepelea* de Vasile Alecsandri și *Harap Alb* de Ion Creangă. Muzica pentru copii semnată de Ion Macovei a fost menționată cu Premiul Ministerului Învățământului public din Moldova în anul 1978.

Însă creația care, fără îndoială, va marca apogeul activității componistice a lui Ion Macovei rămâne a fi oratoriul *Miorița* compus în anul 1974. Presa anilor '80 a calificat respectiva realizare a compozitorului drept un fenomen în cultura muzicală a neamului, iar autorul *Mioriței*, în anul 1989, va deveni Laureat al Premiului de Stat din Moldova. Această lucrare frapează și uimește, cum avea să menționeze dirijorul Dumitru Goia, prin „...unicitatea ei, utilizarea procedeelelor de origine folclorică, la fel și a celor ce țin de vechiul stil polifonic și forma ciclului de sonată, însă într-o viziune nouă, și conexarea acestora la arta componistică modernă. Lucrarea reprezintă o sinteză a celor mai importante straturi de cultură muzicală națională și universală din trecut și până în prezent”². Oratoriul *Miorița* emană o forță spirituală nemaiîntâlnită și nu putea fi altfel, doar compozitorul Ion Macovei, la originea sa, vine din aceeași spiritualitate, din aceeași sensibilitate mioritică, pe care a trăit-o și a exprimat-o, poate, ca nimeni altul.

Veronica Garștea, dirijorul capelei corale „Doina”, cea sub a cărei baghetă a fost pregătită interpretarea corală și solistică a oratoriului, mărturisea ceva timp în urmă: „Îl cunosc de când era student. Ne întâlneam des, de multe ori prezentându-mi unele „eschize” melodice care aveau să stea la baza viitoarelor creații. Îmi amintesc că odată mi-a prezentat schița unei doine. Am înțeles nu numai că are talent, ci și un suflet sensibil, o astfel de doină numai el fiind capabil să o scrie. Plâng rar, dar și atunci, ca și acum când

mă refer la acea doină, îmi dau lacrimile. De când mi-a prezentat acea doină, au trecut ani. Știam că a compus „Miorița”, am vrut să o cântăm, dar nu găseam partitura. Am început căutările, partitura fiind găsită, în cele din urmă, de maestrul Dumitru Goia. Creația a fost interpretată prima oară chiar cu ocazia împlinirii a 40 de ani ai compozitorului, și a avut un succes enorm. Am imprimat-o la radio... E unul dintre cei mai talentați compozitori ai noștri, care a simțit folclorul, frământările sufletești ale basarabenilor. Îl stimez ca om, ca unul dintre compozitorii cu o imaginație foarte bogată și cu un suflet extraordinar de sensibil”³.

După cum s-a putut observa, oratoriul *Miorița* a fost compus în anul 1974, iar premiera avusese loc abia peste zece ani. Vom apela din nou la interviul menționat la începutul acestor rânduri, dându-i posibilitate compozitorului „să vorbească” despre cele întâmplate: „... am compus oratoriul în 1974 și, tot în acel an, a fost prezentat la Colegiul pentru repertorii al Ministerului culturii. După audiție mi s-a spus că lucrarea nu prezintă nici un interes, așa cum tratează o temă minoră. Adevărul fiind, firește, altul: culoarele șusoteau că lucrarea a fost calificată drept antisovietică. După care partitura, unica, căci nu aveam și copii, a dispărut și zece ani n-am putut afla nimic despre ea. Într-o bună zi, Dumitru Goia, dirijorul de atunci al orchestrei simfonice de la Filarmonică, aflându-se la o întrunire de partid de la Uniunea compozitorilor și, deschizând din întâmplare un sertar, care, tot din întâmplare, s-a dovedit a fi al secretarului organizației de partid de acolo, a dat de textul partiturii și l-a luat cu el. După care, muncind la ea mult timp, era gata s-o prezinte. Și iarăși obstacolul iminent pentru acele vremuri: lucrarea a fost interzisă. Dar Goia nu ar fi fost Goia, dacă n-ar fi obținut ceea ce-și pusese în gând. A pândit momentul la o festivitate de anvergură, când programul concertului era deja confirmat și coordonat cu marile state majore ideologice de pe atunci, și a pus piciorul în prag: nu mă prezint la concert, dacă nu mi se permite să interpretez oratoriul „Miorița”. Mare vâlvă, mare tâmbălău, iarăși coordonări, iarăși nervi, dar, în sfârșit, oratoriul a răsunat... E musai să-ți mai spun că aceeași soartă a avut-o și „Simfonia pentru soliști și orchestră”, la care am lucrat un an, o lucrare profund națională, așa spune, și tocmai de aceea a fost interzisă... Un destin similar l-au avut și variațiunile pentru pian „Jelui-m-aș și n-am cui”, având la bază cântecul popular cu același nume. Tâmpenia absolută, marele absurd al acelor timpuri consta în faptul că și aici veghetorii au găsit motive subversive: „De ce te-ai jelui și s-ar jelui cineva, dacă trăim luminoasele timpuri ale construcției socialismului”. Nimic de mirare, deci, că lucrările mele erau incluse ca supliment la toate simpozioanele, congresele și alte foruri muzicale. Mai mult ca atât. Mi se propune să scriu cerere pentru a fi primit în Uniunea Compozitorilor și cererea mea este trecută cu vederea cinci ani! Cunoșcându-mi lucrările și mirându-se de ce nu sânt încă membru al uniunii, m-a chemat la Moscova și mi-a înmănat carnetul de membru chiar

Tihon Hrennikov, pe atunci mai marele compozitorilor din țară¹.

La prezentarea variațiunilor pentru pian *Jelui-m-aș și n-am cui* am avut ocazia să fiu și eu prezentă. Era la Uniunea compozitorilor. Îmi amintesc că Ion Macovei venise foarte fericit, ca și oricare alt autor care își prezintă o creație nouă. La pian cânta excelenta pianistă Ghita Strahilevici. Nu voi uita, însă, niciodată expresia ochilor compozitorului din timpul discuțiilor, după cum nu voi uita și un alt caz greu de suportat chiar pentru cel mai sănătos și mai puternic om de pe pământ. Tot în acele timpuri, la Filarmonica de Stat trebuia să fie interpretată *Simfonia pentru soliști și orchestră pe versuri de Grigore Vieru* a compozitorului. Venind, însă, la Filarmonică, am găsit doar câțiva prieteni cu buchete de flori în mâini și cu ochii nedumeriți: ușa Filarmonicii era închisă, nici țipenie de om, iar autorul, Ion Macovei, nu știa nimic despre ce se mai pusese la cale.

Reflectând asupra celor relatate, rămâne, impresionant că acest înzestrat muzician, îndrăgit și înalt apreciat de unii, invidiat și ținut în umbră de alții, și-a continuat activitatea componistică cu o tenacitate fără egal. Partitură după partitură, una mai talentată decât alta, își făceau apariția aproape fără întrerupere. Avântul de care a dat dovadă compozitorul Ion Macovei ni se pare a fi și unul foarte semnificativ. Nici starea grea materială, soră cu sărăcia, nici boala grea și incurabilă nu l-au oprit pe talentatul compozitor din calea aleasă. Condițiile exterioare îi erau, parcă, indiferente și creația sa decurgea firesc, ca un fenomen absolut natural. De fapt, pentru un talent cum a fost compozitorul Ion Macovei nimic nu rămânea neobservat. Foarte conștient de cele ce i se întâmplau, el avea să spună: „*Am avut un destin greu, dar mă bucur că Dumnezeu Sfântul mi l-a oferit. Fiecăruia i-a fost scris să-și ducă crucea și eu pe a mea am purtat-o și o mai port încă așa cum pot. Că altfel la ce-aș mai fi venit pe lume?*”⁵

Referințe bibliografice:

¹ Macovei, Ion. *Am un destin greu, dar mă bucur că a fost*. In: *Curierul de seară*, Chișinău, 27 mai 1997, p. 3.

² Iuncu, Rodica. *Dumitru Goia: repetiția orchestrei*. <http://www.contrafort.md/2003/105-106/577.html>, p. 1-5.

³ Rotaru, Parascovia. *M-am născut în muzică*. Ion Macovei,

autorul oratoriului „Miorița” împlinește 50 ani. In: *Literatura și arta*, Chișinău, 1997, nr. 10, p. 6.

⁴ Macovei, Ion. *Am un destin greu, dar mă bucur că a fost*. In: *Curierul de seară*, Chișinău, 27 mai, 1997, p. 3.

⁵ Idem.

Ansamblul *Ars Poetica* – vocea muzicii noi



Rezumat

Ansamblul *Ars Poetica* – vocea muzicii noi

Ars Poetica este primul ansamblu de muzică contemporană din Republica Moldova, înființat în 1991 la inițiativa compozitorului Ghenadie Ciobanu. Constituirea *Ars Poeticii* semnalează o nouă etapă în perceperea stilisticii instrumentale, un salt calitativ în domeniul interpretativ, formația inițiindu-se, cu dezinvoltură, în cele mai abstracte forme și reprezentări ale semiografiei muzicale moderne / contemporane. Ansamblul, pe lângă promovarea și specializarea în muzica nouă, axându-se pe creațiile compozitorilor din Republica Moldova, are misiunea de a decodifica „*ars poetica*” diferitor stiluri și tendințe. Grupul instrumental abordează muzica veche bizantină, barocă și renașcentistă, clasică și romantică, jazz-ul etc.

Ansamblu de format unic în contextul creației basarabene, *Ars Poetica* aduce o certă contribuție în peisajul muzical actual, lansându-se în rândul promotorilor de muzică nouă, deschiși spre experiment, colaborare și dialog.

Cuvinte-cheie: dialog intercultural muzical, ansamblul *Ars Poetica*, muzică contemporană, Festivalul Internațional *Zilele Muzicii Noi*.

Summary

Ars Poetica Ensemble – voice of new music

Ars Poetica - the first contemporary music ensemble from the Republic of Moldova - was founded in 1991 at the initiative of the composer Gennady Ciobanu. *Ars Poetica's* establishment points out a new stage in the perception of instrumental stylistics, a qualitative leap in the field of performance, the ensemble familiarizing itself, dexterously, with the most abstract forms and representations of modern / contemporary musical semiography. In addition to promoting and specializing in new music, focusing on Moldavian composers' works, the instrumental group has the mission to decode the „*ars poetica*” of different styles and tendencies, approaching old byzantine music, baroque and renaissance, classical and romantic, jazz, etc. Having an unique format for the local context, *Ars Poetica* brings a definite contribution to the current musical landscape, by promoting new music, being open to experiment, collaboration and dialogue.

Keywords: intercultural dialogue, ensemble *Ars Poetica*, contemporary music, New Music Days Festival.

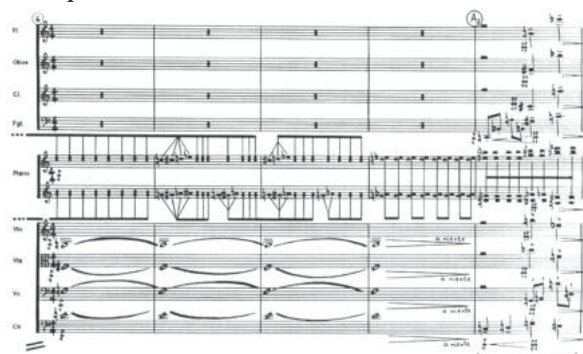
Impulsionat de înființarea Festivalului Internațional de muzică contemporană *Zilele Muzicii Noi*, primul ansamblu de muzică contemporană din Republica Moldova, *Ars Poetica*, a fost fondat la inițiativa compozitorului Ghenadie Ciobanu în 1991. În calitate de „Director artistic al ansamblului, dirijor și, uneori, și pianist - menționează muzicologul Elena Mironenco -, el i-a imprimat acestei formații un profil în care transpar preferințele și orientările sale, gustul său pentru experimentul curajos, pentru căi nebătătorite, obsesia noutății și a insolitului - un profil ce se identifică cu propria sa personalitate artistică” [3, p.18-19].

Formația *Ars Poetica* a devenit un element indispensabil pentru Festivalul *Zilele Muzicii Noi*, la fel ca și omoloagele sale din România: *Archaeus*,

conducător Liviu Dănceanu, sau Grupul de muzică nouă *Traiect*, conducător Sorin Lerescu, pentru *Săptămâna Muzicii Contemporane* și *Meridian Zilele SNR-SIMC*; *Ars Nova* pentru *Cluj Modern*, director artistic Cornel Țăranu. De fapt, crearea ansamblului basarabean de muzică contemporană a fost impulsionată de practicile muzicale ale țărilor vecine: „*Ne-am inspirat de la Archaeus-ul bucureștean*”, mărturiște fondatorul *Ars Poeticii*, Gh. Ciobanu [1, p.10].

Prima evoluare a Ansamblului *Ars Poetica* a avut loc pe 5 aprilie 1992, în Cadrul Festivalului *Zilele Muzicii Noi*, cu creațiile: *Intersecții* și *Natură moartă cu instrumente și compozitori* (cvintet) - C. Cazaban (România, Franța); *Trio* - Gh. Ciobanu (Moldova); *Sextet* - L. Gonzales (Venezuela), *Simfo-*

Exemplul 3

Javier Darias, *Sunday Suite*, FZMN, 2006

Exemplul 4

Luis Blanes, Spania, *Polos y Simetrias*, FZMN, 2004

Extinzându-și arealul geografic muzical, Formația *Ars Poetica* s-a remarcat cu participări la festivaluri de muzică contemporană din România, Ucraina, Rusia, Grecia, Spania, Italia, Danemarca, China ș.a. Astfel, ansamblul a realizat dialoguri interculturale muzicale la: *Zilele Internaționale ale Muzicii Contemporane* (Bacău, România, 1996, 1998); *ENSEMS'96* (Valencia, Spania); *Toamna Muzicală Clujeană* în Panoramicul componistic contemporan înscriind *Portretul de autor*, Gh. Ciobanu (Cluj, România, 1997), *Varwe Musica Konzert*. *Ars Poetica Ensemble* (Viena, Austria, 1998); *Festivalul compozitorilor și interpreților din Europa de Est* (Odessa, Ucraina, 1998); *World Music Days* (Iași, România, 1999); *Festival & Workshop of New Dance Performance Art* (în colaborare cu *Dance group Voices*) (Odessa, Ucraina, 2000); *Festival-Forum Internațional Interacțiunea în Muzica țărilor Est-Europene și Euroasiatice* (Odessa, Ucraina, 2000); *Baroque & Avant-Garde* (Zaporojie, Ucraina, 2001); *Two days & Two nights of New Music* (Odessa, Ucraina, 2001); *Spaziomusica* (Cagliari, Italia, 2001); *Săptămâna Internațională a Muzicii Noi* (București, România, ed. a XII-ea, 2002; ed. a XIV-ea; 2004 cu genericul *Muzica de azi: sinteze Est-Vest*).

Pe parcursul celor 20 de ani de existență, *Ars poetica* a devenit un actor activ, permanent, care a animat atât procesul de circulație a lucrărilor muzicale,

cât și procesul de creație, fiind deseori „principala sursă de inspirație” pentru compozitorii autohtoni, după cum afirmă directorul artistic al formației Gh. Ciobanu [1, p.10]. În tendința generală a veacurilor XX-XXI de cameralizare, compunerea pentru ansamblu, în variate combinații ale componente, s-a dovedit a fi extrem de stimulatoare, declanșând un șir de creații noi în componistica autohtonă, proces productiv și neîntrerupt până în prezent. În tratarea ansamblului au văzut lumina zilei creații semnate de: Ghenadie Ciobanu - *Studii Sonore Spatium sonans*, *Sound Etudes* nr.1, 2 (1995), nr. 3 - *Septet Tăcere albă* (1997) și nr. 4 *De dincolo*, nr. 5 *Semne*; Dmitrii Chițenco - *Exodus I*, *Kyrie*; Zlata Tcaci - 3 *dispoziții*, *Istoria toiagului*, versuri de M. Lemster; Vladimir Rotaru - *Muzica concertantă pentru 11 instrumente*; Vladimir Beleaev - *Adio*, *Cvintet nr.3*, *Duo pentru vioară și vibrafon*; Vlad Burlea - *Existență (I-Labirint, II-Umbre)*, Iulian Gogu - *Sensus*, *Man-box*; Oleg Palymski - *Physica*, *Miniatures for ensemble*, *Lumi*; Igor Iachimciuc - *Ar trebui*, *În grădina lui Ion* pentru clarinet și pian, *In Haydn's Steps*; Snejana Păslari - *Cine merge tot pe drum*; Laurențiu Gondiu - *Mica tornadă*. Într-un dialog intercultural a fost inclusă lucrarea *Trio pentru flaut, oboi și fagot* de Dmitrii Chițenco, fiind interpretată la ediția a XIV-ea a festivalului *Музыкальные премьеры сезона - 2000* din Kiev, Ucraina. Ansamblul *Ars Poetica* a interpretat lucrarea la ediția a XIV-ea a festivalului *Săptămâna Internațională a Muzicii Noi* din București, România și la ediția a XIII-ea a festivalului *Zilele Muzicii Noi* Chișinău, Moldova. Circulația internațională a fost atestată și de lucrările lui Gh. Ciobanu: *Cântări uitate și Pentaculus*, sonorizate de la Festivalul ZMN'95, '96, Moldova; la *Toamna clujeană* '97, România; la *Spaziomusica* 2001, Cagliari, Italia, interpretate de ansamblul *Concordia*, în cadrul *Incontri Europei con la Musica* XIX, 2000, Bergamo, Italia.

În cadrul Festivalului ZMN, *Ars Poetica* a întreprins dialoguri nu doar cu creațiile compozitorilor din R. Moldova, ci și cu opusurile muzicale ale compozitorilor din România, Ucraina, Polonia, Spania, Italia, Germania, Franța, Irlanda, Israel, Rusia, Elveția, Danemarca, SUA ș.a.

Ars Poetica este un laborator de creație și experimentări dintre cele mai rebele atât pentru maeștrii consacrați, cât și pentru tinerii compozitori, care beneficiază de experiența ansamblului și de suportul esențial în sonorizarea creațiilor proprii. Un „refresh” al edițiilor recente a fost realizat prin concertele *Arta Tinerilor Compozitori*, aducându-se în scena muzicii contemporane nume noi de artiști tineri precum: Marian Ungur - *Cvintet*, Vasile Zapesca - *Sextet* (vers. Sasha Ciornii), Tatiana Duhațerova - *Cvintet*, Natalia Rojcovskaia - *Fantezia septet*, *Communicating worlds for ensemble*, Vitalie Moșiciuc - *A piacere pentru opt instrumentiști*, Lidia Ciubuc - *Syntonii pentru cvintet de suflători*, Anastasia Lazarencu - *Explorări vitale pentru ansamblul instrumental*. *Interacțiuni*, Marius Malanețchi - *Unravel the Moment*, Sergiu Belevac - *Topospheres*, Oleg Șova - *Termitia*.

În activitatea intensă a ansamblului se integrează realizarea mai multor prime audiții, înregistrări radio și a două CD-uri. În următoarea componență: Oleg Palymski - dirijor, Iulian Gogu - flaut, Vasile Hăbășescu - oboi, Mihai Corețchi - clarinet, Veaceslav Drăgoi - fagot, Ludmila Amelina - percuție, Irina Ceremuș - vioară, Olga Menșenina - violoncel, invitați: Vasile Mocioac - clarinet, Iulia Rivilis - pian, a fost compilat CD-ul nr.1. *Ars Poetica Ensemble, Chamber Works / Ghenadie Ciobanu* (53'). Imprimat în Chișinău și compilat în Republica Cehă (1998), CD-ul prezintă un portret muzical cameral al compozitorului, creionat în tușele febrile ale lucrărilor *The Sad Symbols* (Simboluri triste, 1990), *Pentaculus minus* (1996), *Spatium sonans* (1997), *Sound Etude* (Studii sonore, 1995) I, II, și III (1997).

CD-ul nr. 2 conține lucrările semnate de compozitorii: Ghenadie Ciobanu - *Sound Etudes nr.1, 2* (1995) și *The Sad Symbols* pentru clarinet (1990); Vladimir Beleaev - *In memoriam* (1995); Iulian Gogu - *Respirația florilor* (1996); Oleg Palymski - *Duo și Unreality* (1996). Paleta digitală a CD-ului surprinde o gamă largă de culori sonore, fiecare compoziție muzicală purtând amprenta individuală a autorului, cu o scriitură specifică, modelată fie de împletitura eterofonică a simbolurilor arhetipale, fie de rapelurile romantice la ethosul unor genuri muzicale, în speță, la logica și tiparele marșului funebru. Or, improvizațiile vii îmbină procedeele contemporane cu conținutul neoromantic sau neoimpresionist (de exemplu, muzica lui Iulian Gogu ar putea fi definită drept *abstracții lirice muzicale*), caracterul liber al acestora venind în opoziție cu „cubismul muzical” în algebrizantul ritm al compozițiilor semnate de O. Palymski. Astfel, șapte schițe sonore distincte, asemeni celor șapte culori cromatice, au fost sintetizate în *Ars Poetica Ensemble, Contemporary Music from Moldova* (51'), Chișinău, 1998. Acest spectru sonor bine încheiat a răsunat în mai multe concerte, precum *Concertul cameral* în Sala Filarmonicii „Moldova”, Iași, Ro-

mânia (1996), *Concertul* din Sala Conservatorului din Odessa, Ucraina (1996).

Alte două CD-uri au fost înregistrate pentru arhiva Festivalului *Spaziomusica*, Cagliari (Italia) în 2001, festival dedicat integral formației *Ars Poetica*, care a interpretat 4 cântece din secolele XIV - XVI-II, din colecția Alexandru Mica *Cinci veacuri din istoria cântecului popular românesc* (1540 - 1995), în aranjamente semnate de O. Palymski și Gh. Ciobanu, creații moderne ale compozitorilor basarabeni și lucrări semnate de autori de origine italiană (durata totală: I CD - 47'22", II CD - 54' 50").

Ansamblul *Ars Poetica*, prin promovarea tenace a fenomenului contemporan, a garantat o periodicitate, adunând și formând la concerte un public stabil, receptiv la „chemările” experimentale. Doar în cadrul celor XXI de ediții ale festivalului ZMN, formația a susținut 46 concerte, inclusiv portretele de autor ale compozitorilor: *Ghenadie Ciobanu, Cornel Țăranu, Ramón Barce (In Memoriam), Javier Darias*. În semn de recunoștință pentru activitatea sa performantă, ansamblului i s-a conferit *Premiul pentru Tineret în domeniul Literaturii și Artelor* al Departamentului de Stat pentru Tineret și Sport al Republicii Moldova (1997), de asemenea, i s-au dedicat numeroase creații, printre care *Concerto for Ars Poetica* (1999), semnată de Dmitrii Chițenco.

În pofida numeroaselor eforturi ale muzicologilor, ale compozitorilor și interpreților întru susținerea și promovarea activității ansamblului, acesta rămâne slab mediatizat. *Ars Poetica*, o prezență constantă în peisajul muzical contemporan basarabean, nu și-a adjudecat un loc special în spațiul virtual, formația neavând un site sau, cel puțin, un blog.

În concluzie, ținem să subliniem că *Ars Poetica* este un ansamblu de format unic în peisajul muzicii basarabene; prin integrarea și valorificarea creației componistice contemporane și prin promovarea schimburilor interculturale, el aduce o certă contribuție la progresul tehnico-conceptual al muzicii actuale, la deschiderea producătorilor și consumatorilor de artă spre experiment și gândire novatoare.

Referințe bibliografice și note:

¹ Dănceanu, R.. *Interviu cu Ghenadie Ciobanu*. In: *Vitraliu*, periodic al Centrului Cultural Internațional „George Apostu”, Bacău, nr. 1-2 (aprilie), 2011, p. 10.

² Desemnând grupurile instrumentelor de suflat de lemn-alămuri-percuție, pian-coarde, 1-componența stabilă, 0-interpreți invitați.

³ Mironenco, E.. *Armonia sferelor. Creația compozitorului Ghenadie Ciobanu*. Chișinău: Editura Cartea Moldovei, 1999.

⁴ Petecel-Theodoru, D.. *SIMN 2010 - motiv de reflecție asupra artei secolelor XX-XXI: „iconoclastism” sau*

„cultură a jocului”? In: *Revista Muzica*, editată UCMR, România, București, nr. 3 (83), 2010, p. 5.

⁵ În prima componență a ansamblului *Ars Poetica* (1992): V. Buftea (fl), V. Hăbășescu (ob), M. Korețkii (cl), N. Savin (fg), D. Lucaci (hn), S. Cîrstea (trp), G. Buftea (trmb), L. Neaga (vln), S. Tanas (vln), V. Andrieș (vla), N. Tatarinov (vc), E. Pînzaru (cb), V. Manoilov (pf), N. Sviridov (prc).

⁶ Suhomlin, I.. *Caietele cu program ale FZMN* (1991-2011).

Aspecte privind terminologia în muzica ușoară

Rezumat

Aspecte privind terminologia în muzica ușoară

Autorul articolului studiază definițiile principale care se utilizează în abordarea diferitor fenomene ale muzicii ușoare - *muzica pop*, *muzica rock*, *muzica domestică*, *third stream*, *al treilea strat* ș.a., relevă esența și specificul fiecărei definiții, explicând interferențele și interacțiunile semantice care apar, uneori, în utilizarea acestor termeni.

Cuvinte-cheie: muzica pop, muzica rock, muzica domestică, al treilea strat.

Summary

Some observations on terminology in popular music

The author of this article analyzes the basic definitions which are used in studying of different phenomena of popular music - *pop music*, *rock music*, *domestic music*, *third stream*, *the third layer* and others, reveals the essence and a specifics of every definition and explains some semantic interferences and interactions which sometimes appear in these definitions treatment.

Keywords: *pop music*, rock music, domestic music, the third layer.

Muzica ușoară constituie un domeniu extrem de variat și multistrat atât în plan sincron, cât și diacronic. Pe parcursul existenței sale, s-a format un cerc amplu și eterogen de definiții, termeni, ale căror esență și semnificații trebuie analizate, explicate și sistematizate. Acest articol prezintă o primă abordare în muzicologia autohtonă a problematicei anunțate. În cadrul lucrării vor fi analizate doar câteva din resursele existente, lăsând, astfel, neexplorată o arie destul de vastă, pornind de la cercetări științifice semnate în limba engleză și rusă și având drept scop analiza tratărilor diferite ale definițiilor de *pop music* și *rock music*, precum și ale unor derivate ale lor. Printre cele mai importante surse nominalizăm două articole: *Pop music* din enciclopedia britanică *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* și *Pop* din *The New Rolling Stone Encyclopedia of Rock&Roll*, precum și cercetări științifice de profil ale căror autori sunt V. Konen și V. Sârov.

Subliniem faptul că această „operațiune” intelectuală constituie un punct de plecare pentru următorii pași preconizați în cercetarea noastră și anume: conturarea unor modele de clasificare a *muzicii pop* ca sistem multistrat și complex, elucidarea aspectelor metodologice care ar asigura unele mecanisme și instrumente adecvate de atribuire stilistică și de gen fenomenelor *muzicii pop* și *rock*.

Deși noțiunea *pop music* pare exactă și clară, există totuși mai multe lacune în ceea ce privește atât determinarea științifică a acestui fenomen, cât și interpretarea noțiunilor care fac parte din această definiție extrem de amplă. Subspeciile *muzicii pop* sunt multiple, ele apar și dispar, se reactualizează de mai multe ori, uneori obținând calități estetice și stilistice noi, sau, invers, păstrând esența lor inițială sub denumirile recent apărute. În acest context, sistematizarea aparatului terminologic care se referă la fenomenul susmenționat, prezintă o sarcină im-

portantă în cadrul investigației noastre. Recurgem la unele surse de acest gen, în scopul de a releva situația științifică actuală.

Pentru a înțelege ce cuprinde fenomenul muzicii pop, care este structura lui internă, care sunt noțiunile lui de bază, și cele secundare, ne vom referi la conținutul capitolului *Pop music* din *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Autorii acestui amplu articol oferă două tratări diferite ale definiției *pop music*, una mai restrânsă, și alta mai amplă, chiar exhaustivă. În sensul îngust al cuvântului, *pop music* se referă la o anumită perioadă din istoria muzicii distractive din SUA. După cum afirmă autorii, „termenul *pop music* era utilizat în privința muzicii erei a.n. Tin Pan Alley, începând cu anii 1880 în SUA și până la începutul secolului al XX-lea în Europa”¹.

Autorii susțin că, fundalul social pe baza căruia s-a afirmat acest tip de muzică s-a cristalizat cu câteva decenii mai înainte. Totuși, în cadrul articolului la care ne referim, această noțiune este tratată, cum afirmă înșiși autorii, în sens mai larg, pentru a cuprinde muzica ce s-a format în contextul industrializării din secolul al XIX-lea, căpătând caracteristicile proprii și captivând auditoriul larg din clasa mijlocie. Inițial, repertoriul acestui strat muzical cuprindea exemple de operă comică, muzică de dans, unele fenomene ale *light music* (această noțiune, de fapt, este un sinonim al altei definiții științifice cunoscute - *Unterhaltungsmusik*, utilizate în muzicologia germană).

Pe parcursul secolului al XIX-lea, repertoriul descris anterior ocupa un loc central în muzica de concert, muzica de teatru și în a.n. *domestic music* (muzica ce suna în casele orașenilor, burghezilor, fiind interpretată preponderent de amatori). Subliniem că și în muzicologia rusă există o sintagmă ce definește în mod mai precis fenomenul dat. Este vorba de definiția „бытовая музыка” sau „музыка

быта”². După cum menționează V. Konen, „*acest strat cultural n-a fost supus cercetării drept strat independent al culturii muzicale, deși unele trăsături distincte ale lui au fost menționate sub denumirea aproximativă de neiertat „muzica domestică”*”³.

Conform opiniei noastre, tratarea termenului *pop music* ca sinonim al termenului *domestic music* prezintă actualmente o tendință mai puțin viabilă. Ambele definiții trebuie polarizate pe baza criteriului ontologic (muzica ce se interpretează acasă de către amatori, având un caracter privat, individual (*domestic music*) sau un tip de muzică care se produce (și se reproduce) în proporții mari prin mijloacele tehnice. Totuși, pare logică includerea în circuitul muzicologic autohton a definiției *muzica domestică* drept o traducere din engleză (în calitate de termen de lucru), subliniind un aspect istoric al ambelor definiții (muzica domestică, la moment, este marginalizată, iar rolul ei, în mare măsură, este preluat de muzica pop).

Acest aspect al muzicii domestice este menționat și în cercetările Valentinei Konen, autoarea afirmând că genurile noi ale muzicii distractive din secolul al XX-lea reprezintă un fenomen mult mai vast în comparație cu muzica domestică. Pentru a identifica aceste fenomene, cercetătoarea ne oferă o definiție proprie - „*al treilea strat*”, concretizând că acest strat este prezentat de două sfere mari, și anume: *muzica jazz și rock*.

Totuși, apariția *muzicii pop* (în tratarea modernă a acestei noțiuni) este strâns legată de factorii extramuzicali și, întâi de toate, de industrializarea, comercializarea produsului artistic, de atragerea maselor largi în procesul de consum al produsului muzical. O altă trăsătură a *muzicii pop*, la etapa actuală, este răspândirea ei globală, fapt care necesită crearea unui limbaj muzical înțeles și acceptat de toți consumatorii.

Așadar, autorii articolului menționat anterior afirmă că, pe parcursul secolului al XX-lea, „*subiectul muzicii pop devine mult mai vast și eterogen, în timp ce documentarea ei în mod serios rămâne foarte modestă. Formele tradiționale europene s-au contopit cu stilurile și tehnicile dezvoltate în America de Nord, cel puțin până la sfârșitul anilor 1960; acest amalgam a îmbogățit toate părțile lumii, fiind adoptat cu unele schimbări minime în țările cu orientare occidentală bine pronunțată (spre exemplu, Australia sau Japonia), afectând idiomele tradiționale în India (mai ales, în muzica cinematografică), Africa și majoritatea altor state cu comunități urbane*”⁴.

În ce privește SUA și Marea Britanie, merită să fie subliniat faptul că, până la cel de-al Doilea Război Mondial, traseurile de dezvoltare a *muzicii pop* în aceste țări au fost diferite, iar în a doua jumătate a secolului trecut ele sunt tratate ca un trend internațional comun. Totodată, în țările europene se observă influența britanică, deși persistă și tradițiile locale ale muzicii pop. În afară Europei, mai ales în America Centrală și Latină, se observă același fenomen. O tratare proprie a termenului *pop music* ne oferă și *The New Rolling Stone Encyclopedia of Rock &*

Roll, editată în 1995⁵. Aici fenomenul *muzicii pop* se tratează în modul următor: „*Orice fel de muzică de popularitate ce pune pe prim-plan accesibilitatea, pop-ul se bucură de diferite mijloace pentru a stimula atât percepția instantanee, cât și memorizarea - o sincopare distinctivă, combinațiile instrumentale noi, ritmurile dansante, riff-urile repetate, dar trăsătura de bază, totodată, rămâne accentul pus pe melodie*”⁶.

Conform opiniei autorilor, pornind de la cântecul european, mai ales din epoca Romantismului, tradițiile *muzicii pop* au fost preluate de producția din *Broadway* și *Tin Pan Alley*. În anii '50 ai secolului trecut, interpreții (*Buddy Holly*) au unit melodiile rock-ului timpuriu cu formulele blues-ului, creând astfel o postură nouă a muzicii pop. În anii '60, membrii formației *Beatles*, pe de o parte, și reprezentanții a.n. *Motown*, pe de altă parte, au transformat pop-ul în *rock* și respectiv *soul* (utilizând instrumente cu coarde, versuri talentate, melodii puternice și alte procedee). În anii '70, curentul *punk*, fiind în general poziționat ca anti-pop, a produs, totodată, exemple de muzică pop, pline de rime poetice și de structuri acordice sofisticate.

Chiar în exemplele îndepărtate de stilistica *muzicii pop* (cum ar fi *rap* sau *New Age*), muzicienii totuși nu evită folosirea elementelor *muzicii pop* ca părți componente ale produsului sonor integrat (autorii fac referință la creația reprezentantului stilului *hardcore Dr. Dre*). Ținând cont de diferite varietăți ale *muzicii pop*, care au apărut în procesul de dezvoltare a fenomenului ca atare pe parcursul secolului al XX-lea, autorii articolului concluzionează: esența fiecărui produs ce aparține *muzicii pop* constă în bazarea pe niște structuri bine cunoscute, evitându-se experimentul, ceea ce asigură perceperea lejeră și imediată a celui mai amplu auditoriu posibil⁷.

O altă definiție importantă, ce face parte din aparatul terminologic conturat în cadrul lucrării noastre este *rock music*. În abordarea acestui fenomen un rol important îi revine lui Valerii Sârov, doctor habilitat în studiul artelor, unul dintre cei mai renumiți cercetători ai *muzicii rock* din Federația Rusă, autorul mai multor cercetări științifice dedicate *muzicii rock* și jazz-ului, cea mai importantă fiind *Стилевые метаморфозы рока (Metamorfozele stilistice ale rock-ului)*. În această monografie, V. Sârov afirmă următoarele: „*Actualmente lumea vie a muzicii este foarte variată și bogată. În primul rând, continuă să-și dezvolte exemplele folclorului tradițional și muzica etnică. Interacțiunea dintre jazz, rock și tehnologiile contemporane naște hibrizi fără precedent, cum ar fi new age, world music, dark sound, pagan-metal*”⁸. În al doilea rând, „*este regândită muzica clasică europeană. (...) Formele noi de existență și consum transformă muzica clasică într-un mega-folclor sau o formă nouă a muzicii pop*”⁹. Concomitent, există și așa-numitul „*al treilea strat*”, fiind „*cel mai dinamic, spontan, care suferă schimbări impetuoase, nefiind supus unei sistematizări riguroase*”¹⁰.

În prima jumătate a secolului trecut, acest strat era strâns legat de jazz și diferite derivate ale lui, iar astăzi, *al treilea strat* include „*o mulțime de subspecii, stiluri, curente, genuri și fenomene în vogă, cum ar*

fi: Rap, Reggay, New Age, Grange, Ambient, House, Techno, Industrial, Trance, Jungle, Bluegrass, Disco, R&B, Soul, Punk, Club-Music, Celtic, Chanson, Salsa, Electronic, Acid, Funk, Gothic, Heavy Metal, Hip-Hop, Latin, New Wave, Psychedelic, Trip Hop, Rave, Ska, Space, Tribal¹¹.

Totuși, această listă eterogenă nu contribuie la elucidarea situației și cere niște precizări, deoarece, conform opiniei noastre, aici sunt unite definiții ce aparțin diferitor specii ale muzicii *pop*, pe de o parte, și curente, care au apărut în cadrul muzicii *rock*, pe de altă parte. Faptul ne demonstrează necesitatea creării unui sistem mai riguros, care ar contribui la sistematizarea originii acestor fenomene și a apartenenței lor estetic-stilistice, la clasificarea și combinarea lor în grupuri mai ample, determinând astfel similitudinile și diferențele dintre ele.

Deoarece în centrul atenției cercetătorului se află „metamorfozele stilistice” ale muzicii *rock*, el tratează acest fenomen muzical-estetic pluridimensional. Autorul consideră că „muzica rock, însoțită de poezia, filosofia și alte forme de percepere a lumii (...) de către generația tânără, a devenit o parte a unui proces spiritual, eterogen și contradictoriu”¹². Autorul menționează că dualitatea culturii *rock* este investigată în mai multe surse, semnate de cercetători din Federația Rusă și Republica Moldova (T. Didenco, A. Porfirieva, V. Tcacenco). V. Sârov analizează procesul de „integrare a diferitor interacțiuni, „întâlniri” culturale, stilistice și de gen ale muzicii *rock* cu lumea muzicii academice”¹³, studiind „modul în care se integrează diferite curente și tradiții, se realizează, în cadrul unei culturi inferioare, adaptarea, asimilarea imaginilor, a motivelor și a genurilor culturii de elită și, pe baza aceasta, se formează fuziunile și speciile noi”¹⁴.

Acest proces se reflectă, într-o oarecare măsură, și asupra dezvoltării aparatului terminologic folosit de cercetător. De exemplu, interacțiunea straturilor deja menționate a contribuit la apariția noțiunii de *third stream*, introduse în lexiconul jazz-istic de G. Schuller, iar direcția a treia („третье направление”) se utilizează drept definiție separată în cadrul școlii muzicologice sovietice începând cu mijlocul anilor 1980. Toate aceste definiții, după cum subliniază V. Sârov, marchează procesele de convergență a speciilor muzical-estetice, care duc la transformarea totală a modelelor de bază: în primul caz, este vorba de muzică *rock*, în cel de-al doilea - de jazz, în cel de-al treilea - de muzica academică.

Caracterul pluridimensional al muzicii *rock*, legăturile multiple cu lumea înconjurătoare, cu societatea și cultura provoacă anumite tratări extra-muzicale ale fenomenului în cauză. Astfel, în articolul semnat de G. Knabe *Rock-ul în contextul contraculturii* predomină un aspect sociologic, iar *rock-ul* ca parte componentă a culturii occidentale de masă este subiectul cercetărilor făcute de T. Cerednichenko, G. Șestakov ș.a. Aici definițiile de *rock music* și *pop music*, uneori, nu se diferențiază. Iu. Davîdov și K. Mialo abordează problematica dată sub aspectul „psihologiei maselor”, iar L. Cijova ne oferă o cerce-

tare a specificului *rock-ului* prin prisma teoriei jungiene a arhetipurilor, cu aluzii la ritualurile șamanice și cultele mistice. P. Gamzatova tratează *rock-ul* ca pe o actualizare a formelor populare arhaice, în timp ce alți cercetători scriu despre dualitatea, natura binară a *rock-ului*, ce alternează între poluri opuse - dionisiacul și apolinicul. O idee asemănătoare stă la bază cercetării semnate de E. Savițkaia, care suprapune fenomenele de *hard rock* și *art rock*, E. Miakotin „în căutarea unei paradigme structurale a muzicii *rock*, se bazează pe ideea lui M. Bahtin despre *menippe*”¹⁵, în timp ce E. Kuzimina studiază originile stilului *psychedelic rock*, care a constituit ulterior baza *classic rock-ului*. Printre alți autori care au contribuit la cercetarea muzicii *rock* menționăm tezele de doctor semnate de L. Pereverzev, D. Uhov, A. Troițkii, N. Meinert, A. Kozlov.

Tendințele de convergență a genurilor muzicii *pop*, *rock* sau jazz cu tradiția academică se află în prim-plan în cercetările doctorului habilitat Anatolii Ţuker, vice-rector la Academia de Muzică „S. Rahmaninov” din Rostov-pe-Don. Apreciind pozitiv acest proces integrativ, autorul analizează creații de diferite genuri, semnate de compozitori de orientare academică din Federația Rusă, mai ales, opusurile simfonice.

Toate aceste tratări ale muzicii *rock* duc la apariția mai multor definiții ale fenomenului în cauză. După cum afirmă V. Sârov, cercul de definiții ce explică esența muzicii *rock*, conține următoarele: „Muzica rebelilor, cultura tinerilor, un drog muzical, muzica *hard* (*hard, heavy, trash, death*), muzica în cadrul căreia textul poetic capătă un rol primordial, muzica cu utilizarea anumitor componente (*chitarele electrice sunt pe primul plan*)”¹⁶.

O altă problemă științifică este muzica *rock* versus muzica *pop*: convergențe și divergențe. Uneori, fenomenele muzicii *rock* și *pop* sunt tratate aproape identic, mai ales începând cu anii 1960, când muzica *rock* a devenit muzică *pop* pentru tineri. Această tendință poate fi explicată și prin similitudinea fenomenelor în cauză (este vorba de comercializare, dacă ne referim la specificul ontologic), prin predominarea structurilor *vers-refren*, instrumentariul amplificat, rolul major al ritmului, profilul dinamic ridicat, efectele sonore (cu referire la aspectele stilistice)¹⁷.

Un alt aspect al acestei probleme îl constituie trecerea de la muzica *rock* la muzica *pop* ca rezultat al comercializării sau mișcării în direcție opusă, la un rezultat sonor mai avansat, mai inovator (un exemplu elocvent în acest sens fiind evoluția artistică a formației britanice *Beatles*).

V. Sârov oferă o viziune proprie asupra tratării specificului fenomenelor sus-numite, opinând că *rock-ul* este un fenomen de ordin stilistic ce s-a format, în conformitate cu legitățile stilului, drept un sistem intonațional, în timp ce *pop-ul* prezintă un fenomen genuistic ce presupune un anumit tip de comunicare, o orientare spre publicul de masă. Mecanismele care formează specificul stilistic reprezintă o importanță majoră pentru muzica *rock*, în timp ce în muzica *pop* aspectul stilistic are un rol mai puțin important.

V. Sârov consideră că muzica rock tinde spre asimilarea elementelor culturilor etnice diferite, în timp ce muzica pop apelează la un limbaj muzical mai omogen, fiind caracterizată printr-un anumit „cosmopolitism” al ideomaticii muzicale. Muzica pop presupune o percepere relaxantă, susținută de ritmurile legănate, de melodiile ușor percepute, de aranjamentul format preponderent din sonorități neutre, iar rock-ul este un protest, un strigăt. maniera interpretativă vocală plăcută în cadrul *muzicii pop* (*crooning*) se suprapune intonațiilor de *shout*, *growling* în muzica rock. Muzica pop este un proces de producție industrializată, unde produsul apare ca rezultat al eforturilor diferitor specialiști (poeti, compozitori, aranșori, image-makeri, marketologi etc.), în timp ce rock-ul este o artă sincretică, unde interpretul este concomitent și poet, și gânditor, și muzician, și showman. Așadar, rock-ul și pop-ul se află în opoziție totală: aici se opun rebelul și conformismul, valorile reale și cele iluzorii, atitudinea serioasă și distractivă, sonoritățile naturale și artificiale (această listă poate fi continuată)¹⁸.

Generalizând tradițiile științifice care s-au format în muzicologia universală și rusă, V. Sârov evidențiază 5 criterii de evaluare a fenomenului rock-ului, și anume:

- criteriul empirico-emotiv (*soft rock*, *hard rock*, *glitter*, *glam*, *heavy* etc.);
- criteriul istorico-evolutiv (*new wave*, *neo-classic-rock*, *neo-progressive*);
- criteriul geografic (*latin-rock*, *raga-rock*, *west-coast rock*, *mercy beat* etc.);

- criteriul genuistic (*blues-rock*, *ballad-rock*, *folk-rock*, *soul-rock*, *sympho-rock*);
- criteriul ce ține de limbajul muzical (*progressive*, *electronic*, *tehnno-rock*, *acoustic rock*)¹⁹.

În concluzie vom releva următoarele:

1. toate definițiile analizate în cadrul acestui articol pot fi incluse în circuitul științific autohton cu condiția precizării semnificației lor și domeniului de utilizare;

2. se cere o delimitare a diferitor tratări ale noțiunii *pop music* pe baza aspectelor extra-muzicale (statutul ontologic, mijloace de distribuire, modul de comunicare etc.), conștientizând că acest fenomen nu determină specificul estetic sau stilistic al lor;

3. în tratarea noțiunii *rock music*, dimpotrivă, caracteristicile estetico-stilistice stau pe prim-plan, iar subspeciile muzicii rock, precum și teoriile ce explică esența fenomenului, sunt multiple;

4. definiția *domestic music* practic nu mai este relevantă în condițiile contemporane, fenomenul fiind marginalizat și substituit de alte forme muzicale actuale;

5. termenul *al treilea strat*, propus de V. Konen, are un potențial cognitiv în cadrul cercetării noastre, deoarece anume acest strat al culturii muzicale autohtone (fiind reprezentat de muzica *jazz* și muzica *rock*) au primit cel mai mare impuls de dezvoltare în Republica Moldova, creând mai multe fenomene, curente și personalități unice, cum ar fi orchestra lui Șico Aranov, pianistul Mihail Alperin, formația Trigon, formațiile de muzică rock *Noroc*, *Plai*, *Cuibul*, *Zdob&Zdub*.

Referințe bibliografice:

¹ *Pop music*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Edited by Stanley Sadie. Macmillan Publishers Ltd, 1980, V.15, p. 87.

² Конен, Валентина. *Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века*. Москва: Издательство «Музыка», 1994, p. 4.

³ Ibidem, p. 5.

⁴ Ibidem.

⁵ *Pop*. In: *The New Rolling Stone Encyclopedia of Rock&Roll*, Rolling Stone Press, New York, London, Toronto, Sidney, Tokyo, Singapore, 1995, p. 780-781.

⁶ Ibidem, p. 780.

⁷ Ibidem, p. 781.

⁸ Сыров, Валерий. *Стилевые метаморфозы рока*. Санкт-Петербург: Издательство «Композитор», 2008, p. 4.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem, p. 5.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem, p. 8.

¹⁶ Ibidem, p. 36.

¹⁷ Ibidem, p. 37.

¹⁸ Ibidem, p. 40.

¹⁹ Ibidem, p. 45.

Realizarea demersului educațional la lecția de pian

Rezumat

Realizarea demersului educațional la lecția de pian

În articol se supun analizei problemele muzical-didactice ale demersului educațional la lecția de pian. Autoarea conturează menirea, obiectivele și finalitățile acestuia. Se constată că școala de muzică îi oferă personalității șansa de a se apropia de marea Muzică pe cale aplicativă - de însușire a ei. Reieșind din acest deziderat, demersul educațional la lecția de pian este conceput prin prisma esteticului, a frumosului, soluționând, în consecință, probleme spirituale, filozofice, muzicologice și didactice. Privit drept finalitate, actul de interpretare a muzicii (în sens larg, ca proces de înțelegere, percepere, valorificare a artei muzicale și, în sens restrâns, ca proces de realizare sonoră, instrumentală a creațiilor muzicale) devine indispensabilă cunoașterea principiilor, legilor și mecanismului procesului de interpretare muzicală. Actul interpretativ asigură dăinuirea / perpetuarea artei muzicale, întrucât e determinat de veșnica re-creare a muzicii. Or, intențiile artistice ale compozitorului, organizate în reprezentările auditive și codificate în text muzical, nu pot fi transmise publicului decât prin intermediul interpretului.

Cuvinte-cheie: lecția de pian, etapele lecției de pian, competența de interpretare a imaginii muzicale, formarea pianistică, imagine artistică, imagine interpretativă.

Summary

Education making process the piano lesson

The article analyzes some musical-educational problems of educational approach at the piano lessons. The author outlines its aims, mission and objectives. It is said that the music school offers a chance to approach the personality of Great Music about practical way - of acquiring them. Taking this moment into account, educational approach to the piano lesson is designed in terms of aesthetics, of beauty, solving therefore spiritual matters, philosophy, musicology and teaching. Seeing as a *purposeful act of interpreting the music* (broadly, the process of understanding, perception, turning to art music and narrow, the process of making sound, instrumental musical compositions) is indispensable knowledge of the principles, laws and process mechanism musical interpretation. Interpretative act ensures continuance/perpetuating musical art, as it is determined by the eternal re-creation of music: or, artistic intentions of the composer, organized and coded representations of auditory musical the text may be disclosed publicly except through an interpreter.

Keywords: piano lesson, piano lesson stages, competence of interpreting musical image, piano formation, artistic image, performing image, musical image.

Înainte de a efectua o analiză a problemelor muzical-didactice ale demersului educațional la lecția de pian, este necesar să conturăm menirea, obiectivele și finalitățile acestuia. Dat fiind faptul că școala de muzică îi oferă personalității șansa de a se apropia de marea Muzică pe cale aplicativă - de însușire a ei, considerăm că demersul educațional la lecția de pian trebuie conceput prin prisma esteticului, a frumosului, soluționând, în consecință, probleme spirituale, filozofice, muzicologice și didactice. Privit drept finalitate *actul de interpretare a muzicii* (în sens larg, ca proces de înțelegere, percepere, valorificare a artei muzicale și, în sens restrâns, ca proces de realizare sonoră, instrumentală a creațiilor muzicale)¹ devine indispensabilă cunoașterea principiilor, legilor și mecanismului procesului de interpretare muzicală. Actul interpretativ asigură dăinuirea / perpetuarea artei muzicale, întrucât e determinat de veșnica re-creare a muzicii. Or, intențiile artistice ale compozitorului, organizate în reprezentările auditive și codificate în text muzical, nu

pot fi transmise publicului decât prin intermediul *interpretului*.

Inspirat de idei artistice, compozitorul sintetizează conceptul artistic, numit *imagine muzicală*, încifrând sentimentele, trăirile în semne grafice și simboluri muzicale. *Partitura muzicală scrisă* este conform afirmărilor lui Giselle Brelet, „esență, și nu existență”, fiind fixată într-o notare în semne convenționale. Ea are o existență ideală până în momentul actualizării sale în sunet viu. Așadar, creația muzicală, la nivel de text, rămâne nedefinită și neterminată, iar alegerea uneia din posibilitățile de realizare aparține interpretului.

Interpretul parcurge calea inversă spre matricea ideatică, aplicând *competența de interpretare a imaginii muzicale*. Descifrând textul, interpretul re-crează imaginea muzicală concepută de autor și arhivată în formă de simboluri convenționale. În sfârșit, muzica atinge starea de realitate fiind însuflețită, sonorizată de către interpret. Grafic, acest proces poate fi reprezentat în felul următor. (fig. 1).

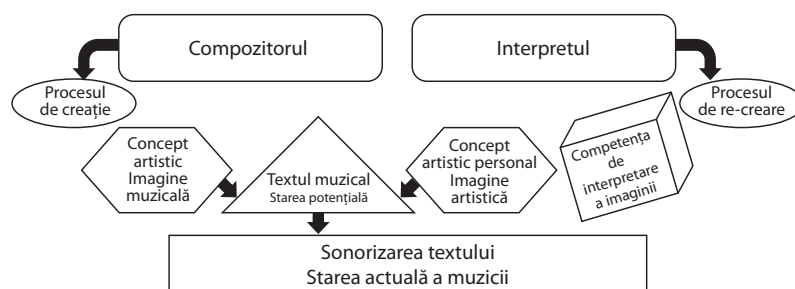


Figura1. Actul interpretativ de re-creare a muzicii

Vizualizând acest act, observăm procesualitatea lui. Pedagogia pianistică se pronunță clar în vederea divizării în etape specifice a procesului de studiere a lucrării muzicale. Etapizarea procesului de recreare a lucrării muzicale este descrisă în cercetările lui A. Vișinski, S. E. Feinberg, A. P. Șciapov, B. Milici. În principiu au fost relevate 3-4 etape. Bunăoară, C. Czerny evidențiază următoarele etape: „descifrarea textului, realizarea tehnică și perfectarea artistică”. A. Vișinski[1], cercetînd aspectele psihologice ale procesului de studiere a lucrării muzicale, a apelat la experiența a 10 mari pianiști ruși:

artistice personale, pregătirea psihologică pentru redare / transmitere a mesajului / sensului muzical-artistice ascultătorului. Schema de mai jos (fig. 2) prezintă grafic etapizarea travaliului pianistic, abordându-l atât din perspectiva metodică-didactică, cât și psihologică.

În opinia lui L. Bocikariov, în procesul de recreare a muzicii, interpretului trebuie să-i fie activată, dezvoltată, formată *sfera motivațională*. Prin urmare, L. Bocikariov evidențiază trei tipuri de *motivație*[2]:

- *motivație expresivă* - necesitatea de interpretare artistică;

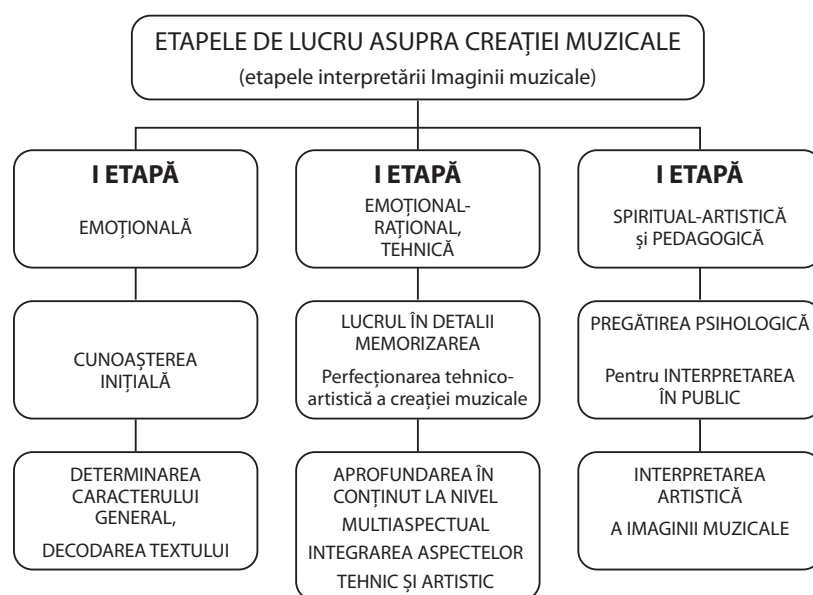


Figura 2. Etapizarea travaliului pianistic

E. Gilels, G. Ginsburg, M. Grinberg, Iac. Zac, K. Igumov, A. Ioheles, H. Neuhaus, L. Oborin, S. Richter și Iac. Flier. În urma cercetării, autorul a constatat că toți pianiștii parcurg trei etape, doar că unii delimitează strict aceste etape, iar la alții ele pot fuziona. *Prima etapă* este cunoașterea inițială (emoțională, hedonistică) a muzicii („вхождение в образ”). La această etapă, pianiștii cercetează textul muzical (unii nu apelează la instrument, formându-și impresia, viziunea artistică cu ajutorul auzului interior), îi determină complexitatea tehnică etc. *A doua etapă* cuprinde întregul lucrul tehnic și artistic - frazarea, digitarea, pedalizarea, depășirea dificultăților tehnice etc. La *etapă a treia* se include travaliul tehnic și artistic, imaginea artistică fiind vizată integral, acum intervin unele schimbări în tratamentul sensului muzical-artistice la modul general, are loc cristalizarea viziunii

- *motivație comunicativă* - necesitatea de contactare muzical-artistice cu publicul;

- *motivație sugestivă* - necesitatea influenței active în sens artistic, educativ asupra auditoriului.

În conformitate cu etapizarea specifică a procesului de însușire a creației muzicale, M. D. Răducanu [4] propune *tipologia lecțiilor de instrument muzical*:

- Lecția de comunicare a noilor cunoștințe;
- Lecția de consolidare a cunoștințelor (de repetiție);
- Lecția de recapitulare (de sinteză);
- Lecția mixtă.

Se menționează faptul că, în învățământul instrumental, tipul de lecție cel mai obișnuit este *lecția combinată (lecția mixtă)*, care include atât comunicarea, cât și fixarea și verificarea.

- a) Prin lecția de comunicare a noilor cunoștințe

se înțelege lecția, al cărei conținut de bază îl constituie explicarea materiei noi. La astfel de lecții se ia primul contact cu o nouă piesă muzicală. Elevului i se explică stilul, forma, conținutul. Se stabilește digitația, pedalizarea cea mai adecvată. La aceste lecții se comunică cunoștințe de ordin general, din punct de vedere interpretativ și tehnic, în raport cu piesa studiată.

b) Prin lecția de consolidare a cunoștințelor se înțelege lecția în care elevul, în baza explicațiilor profesorului și a studiului individual, parcurge traseul de interpretare a textului studiat. În cadrul acestui tip de lecție, elevul asimilează puțin câte puțin, de la o oră la alta, potrivit etapelor stabilite de profesor, întregul conținut al textului.

c) Lecțiile recapitulative (de sinteză) au loc, de obicei, în preajma examenelor sau audițiilor. În cadrul acestor lecții, aportul profesorului se rezumă la câteva indicații de finisaj artistic al pieselor. Elevul interpretează programul pe care-l pregătește, străduindu-se să realizeze construcția globală, arhitectonică a acesteia.

d) Lecția mixtă este cunoscută ca cel mai frecvent tip de lecție. Ea include toate formele de lecții expuse mai sus. Este tipul de lecție cel mai reprezentativ în predarea instrumentală, care întrunește *caracterul liniar* cu cel *concentric*. De obicei, este necesară atât o explicație orală a profesorului, cât și intervenția sa pe parcursul executării piesei muzicale de către elev. Adeseori, la sfârșitul orei, profesorul audiază piesa în întregime sau un fragment mai mare din ea. În așa fel, cele trei tipuri de lecții se pot regăsi în cadrul unei ore de curs, sub forma lecției mixte.

Etapetele lecției

Orice lecție instrumentală conține, în principiu, patru etape importante: *momentul organizatoric, conținutul specific al lecției, fixarea cunoștințelor și indicarea lucrului pentru acasă* [4].

Momentul organizatoric (denumire împrumutată din pedagogia generală) constituie o etapă care, în cazul cursului colectiv, ia forma unor acțiuni de organizare a clasei și are drept scop, introducerea acesteia în conținutul prelegerii respective. În cazul lecției de instrument, momentul organizatoric poate avea aceeași funcție, dar, de cele mai multe ori, ia forma unei acțiuni musculare a elevului, pregătindu-l să fie mai receptiv și să dea un randament sporit în cadrul conținutului specific al lecției. Se obișnuiește de a începe lecția cu exerciții tehnice (game, arpegii etc.), urmate de studii de tehnică. Plasarea acestor exerciții la începutul lecției are un scop dublu. Primo, astfel se realizează concentrarea rapidă a atenției elevului spre instrument și spre ceea ce elevul are de executat. Secondo, se obține încălzirea musculaturii mâinii, pregătind-o pentru execuția pieselor de repertoriu. Este însă de dorit ca întotdeauna

elevul să fie introdus în tema lecției **inclusiv și verbal**, însă fără apel la retorisme savante sau la fraze-șablon ci, căutând, ca prin câteva cuvinte, să se realizeze o ambianță propice începutului lecției.

Cea de-a doua etapă - *conținutul specific al lecției*, în fond, vizează travaliul instrumental propriu-zis: comunicarea cunoștințelor noi, consolidarea cunoștințelor, recapitularea lor sau toate aceste trei forme combinate în cazul lecției mixte.

În cazul lecției de comunicare de noi cunoștințe, etapa a doua a lecției va cuprinde elementele predării materialului nou. Lecția de consolidare a cunoștințelor va urmări, în această secțiune, rezolvarea problemelor indicate spre studiu și îi va aduce corectările și completările de rigoare. Lecția recapitulativă va cuprinde audierea programului în curs de finisare, iar lecția mixtă va integra toate aceste forme în funcție de situație și de caz.

A treia etapă a oricărei lecții este *fixarea cunoștințelor*. Indiferent de tipul lecției, orice lecție aduce, fără îndoială, o cantitate mai mică sau mai mare de noi cunoștințe. Acestea trebuie repetate, sintetizate, pentru a asigura reținerea lor durabilă. Acest tur de orizont sinoptic asupra lecției consumate îl face pe elev să acumuleze noi indicații proaspăt memorizate, evitându-se, totodată, pericolul uitării unor observații care, pe parcursul lecției, au putut fi considerate ca neesențiale de către elev.

Momentul final al lecției este indicarea lucrului pentru acasă, adică ceea ce are de pregătit elevul pentru următoarea oră de curs. Acest moment, de rând cu celălalte, este foarte important, căci prin modul în care se indică ce și cum să se studieze, precum și prin seriozitatea și conștiinciozitatea realizării lui, se poate influența, la cel mai înalt nivel, conținutul și calitatea studiului de către elev.

Cunoștințele, priceperile și deprinderile acumulate de către elevi trebuie mereu verificate și consolidate prin recapitulări. Recapitularea nu trebuie înțeleasă ca o predare repetată, în același mod, a materialului lucrat anterior, ci o prezentare dintr-o altă perspectivă, utilizând procedee variate, aprofundându-se, cu acest prilej, problemele analizate superficial la prima etapă.

În concluzie, ne solidarizăm afirmației lui Alfredo Casella, cunoscut pianist, compozitor și pedagog italian al pianului, referitoare la modul în care elevul trebuie să perceapă lecția: „*Lecția trebuie să fie pentru elev o zi de profundă bucurie, evenimentul esențial care îi luminează săptămâna și este așteptat cu nerăbdare. În nici un caz, lecția nu trebuie să fie dură, ruptă de realitate, simțită ca pedeapsă. Lecția trebuie să fie un act de credință, celebrat într-o perfectă comuniune sufletească între profesor și elev, să fie pentru amândoi o comună efortare spre lumina unei cunoașteri mai bune, să fie plină de acea seninătate pe care numai revelația «frumosului» o poate da*” [Apud 3].

Bibliografie:

¹ Вицинский, А.. Психологический анализ работы исполнителя над музыкальным произведением. In: Известия АПП РСФСР, Вып. 25., Москва, 1950, p. 171-215.

² Бочкарев, Л.П.. Психологические аспекты публичного выступления музыкантов-исполнителей. In: Вопросы психологии, 1975, №1, p. 68-79.

³ Solomon, G.. *Metodica predării pianului*. București, 1966.

⁴ Răducanu, M.D.. *Metodica studiului și predării pianului*. Iași:

Editura muzicală, 1982, 206 p.

¹. *Interpretarea* (din lat. *Interpretatio* a intermedia, a mijloci, a explica, a tălmăci), în sens gnoseologic reprezintă o acțiune fundamentală a gândirii, fiind legată de procesul de cunoaștere și auto-cunoaștere. DEX-ul ne oferă câteva semnificații ale termenului *interpretare*: „1) a da un anumit înțeles unui lucru; a comenta un text (vechi); 2) a executa o bucată muzicală”. În studiul nostru noțiunea de *interpretare* acoperă ambele semnificații.

Les leaders «effectif»s et les communautés artistiques

Rezumat

Liderii «efectivi» și comunitățile artistice

Studiul ne demonstrează că un adevărat regizor are un „temperament de lider”. Acesta se manifestă fie de la origini, ca în cazul lui Chéreau și al Arianei Mnouchkine, fie se „învață” pe parcursul activității teatrale, cum au făcut-o marii regizori de la Copeau la Osterwa, de la Beck și Malina la Grotowski sau Barba...

Astfel, sunt analizate deosebirile dintre liderii instituționali și liderii efectivi sau carismatici, dintre liderii «poetici» și liderii «politici» etc. Ei își exercită puterea direct și voluntar, ca Wilson sau Kantor, ori prin manipulări subtile, ca Grüber, Gabilly sau Mnouchkine. Toți acești regizori celebri-lideri se caracterizează prin capacitatea de a crea o echipă în jurul lor, prin longevitate etc.

Cuvinte-cheie: temperament de lider, lider «efectiv», lider instituțional, lider carismatic, lider poetic, lider politic, teatru, putere, modele politice etc.

Summary

„Effective” leaders and artistic communities

The study demonstrates that a true filmmaker has a „leading temperament”. It is manifest from its origins, as in the case of Chéreau and Ariane Mnouchkine or to „learn” during the theatrical activity, as did the great directors in the Copeau to Osterwa, from Beck and Malina to Grotowski or Barba...

Thus, we analyze the differences between institutional leaders and effective leaders or charismatics, between „poetic” leader and „political” leaders etc. They exercise power directly and voluntarily, that Wilson or Kantor or through subtle manipulation, as Gruber, Gabilly or Mnouchkine. All these famous directors - leadership is characterized by the ability to create a team around them, by the longevity etc.

Keywords: temperament of the leader, „effective” leader, institutional leader, charismatic leader, leader poetic, political leader, drama, power, political models etc.

Le metteur en scène et «le tempérament de leader»

Le théâtre est une activité fédératrice qui implique une approche artistique, mais suppose tout autant une prise de pouvoir dans le sens concret du terme. Un ami metteur en scène refusait de continuer à enseigner la mise en scène car, disait-il, «je dois leur apprendre comment prendre le pouvoir». Noble réticence, mais, en la formulant, il entretenait une illusion personnelle, car tout vrai metteur en scène dispose d'emblée d'un « tempérament de leader ». Chéreau ne se souvient-il pas que, jeune élève, il se faisait écouter par ses camarades dans la cour du lycée Louis le Grand et qu'Ariane Mnouchkine, rejetée par le Théâtre Antique de la Sorbonne, s'impose auprès des amis pour créer le Théâtre du Soleil? Cela renvoie à l'hypothétique scénario origininaire de l'acteur qui quitte le groupe des acteurs pour les diriger et devenir ainsi «metteur en scène». Peu importe la manière de l'exercer, la mise en scène implique la prise de pouvoir et sa gestion par un artiste qui l'assume. Cela s'apprend-t-il? On peut en douter. Il y a une disposition préalable, on peut formuler l'hypothèse qu'elle fait partie du code génétique de tout être qui parvient à s'affirmer comme metteur en scène. Et cela se confirme d'autant plus pour quiconque se constitue en leader d'une com-

munauté artistique. Certes, il ne s'agit pas ici de la banale ambition politique où le pouvoir attire pour le pouvoir, mais de l'espoir d'un artiste d'engager une aventure novatrice en s'appuyant sur le socle du pouvoir dont il se trouve chargé en tant que leader incontesté.

Le leader des origines

Le plus souvent le metteur en scène se trouve convié par le directeur d'un théâtre qui lui met à disposition sa troupe et ses équipes, préalablement constituées, afin de faire un spectacle. Le défi consiste alors à exercer temporairement le pouvoir attribué dans un contexte d'accueil au sein duquel le metteur en scène doit s'intégrer et exercer ses prérogatives. Cela exige des aptitudes d'adaptabilité autant que de prise de pouvoir avec le soutien implicite de l'instance responsable, à savoir la direction «invitante». Le metteur en scène, dans ce cas, le plus fréquent, a le statut d'un *leader institutionnel*. Il est nommé par le responsable du théâtre soit pour la durée limitée nécessaire à la réalisation d'un spectacle soit pour la durée d'un engagement à plus long terme. Il s'inscrit ainsi dans le cycle de vie d'une entreprise théâtrale dont l'existence précède son arrivée et se prolonge au-delà de son passage.

Le statut de leader d'une communauté diffère dans la mesure où le metteur en scène se trouve à l'origine, il est l'initiateur et tire sa légitimité du fait reconnu qu'il n'hérite pas du groupe, mais l'a engendré. Personne ne l'a investi d'un pouvoir, personne ne le lui a légué: il s'est enfanté lui-même. Les plus grands exemples le confirment, de Copeau à Osterwa, de Beck et Malina à Grotowski ou Barba... Aucun n'est *leader institutionnel*, ils disposent tous du statut de *leaders effectifs*, leaders d'une équipe dont les membres s'accordent pour leur reconnaître un pouvoir décisionnaire. Parce qu'à l'origine d'une communauté qui l'a adoubé à sa tête, la légitimité du *leader effectif* au théâtre s'appuie sur l'histoire du projet aussi bien que sur un investissement collectif. Double légitimité, motivée par des raisons temporelles - il a la primauté de l'initiative - aussi bien que communautaires - le groupe se fie à lui. Et le bon fonctionnement du rapport institué s'explique aussi par le fait que le leader anime le groupe et incarne son identité.

Le leader effectif, non-institutionnel, se distingue d'abord par le choix des membres de l'équipe au nom de son «tempérament» aussi bien que du projet dont il est habité, peu importe qu'il soit ou non d'emblée formulé. Pour constituer son équipe il se dérobe à tout critère institutionnel - par exemple, Barba sélectionne de jeunes comédiens refusés aux examens des grandes écoles, Brook réunit des comédiens professionnels à l'orée de leur activité - il se fie à son intuition. Le choix fondateur est entièrement libre et ... autobiographique. Mais, n'oublions pas qu'il s'agit d'un geste autobiographique partagé, il y a une réciprocité, car rien ne contraint un acteur à rejoindre cette initiative. Choix double, où chacun est l' élu de l'autre. C'est pourquoi, comme le dit Barba, «nous nous faisons confiance les uns aux autres». Non soumis à un impératif préalable, il représente le geste fondateur propre à toute communauté artistique. Le leader choisit, mais à son tour il est choisi. Les affinités électives se trouvent à l'origine d'une communauté.

Ces choix ne sont pas simplement intuitifs, ils s'expliquent aussi par certaines motivations plus ou moins formulées explicitement. Il y a d'abord l'attrait centripète du «projet», le plus souvent esquissé d'abord *via negativa* - c'est un front du refus qui relie les membres - il s'agit de s'engager à la quête d'un art de protestation et de rejet, un art contestataire animé par le désir de refaire la scène et ses rapports au monde. Mais il y a également «la relation» - on se réunit au nom d'un certain type de lien, théâtral aussi bien qu'humain, qui fonde la communauté. Son leader doit satisfaire les deux exigences pour parvenir à constituer et animer un groupe. Inapte à instaurer une «relation» effervescente avec les autres, Craig, le grand révolté, restera à tout jamais un solitaire! Par contre, on peut évoquer ici les images de son double moderne, Robert Wilson qu'un document de jeunesse montre entouré d'un groupe de jeunes qui se livrent à d'étranges exercices dans un

champ recouvert de mauvaises herbes. Là où Craig a échoué, Wilson a réussi: l'un a théorisé la nécessité du leadership autoritaire, l'autre est parvenu à l'exercer dans le contexte d'une communauté.

Les leaders effectifs, «non-institutionnels», leaders des origines se distinguent non seulement par la capacité d'instaurer et développer une réseau de «relations» qui assurent la coexistence des membres, ils deviennent le plus souvent, ce que l'on appelle, des leaders «charismatiques». Une fois écartée la connotation religieuse du terme - elle n'est pourtant pas absente - le terme invite à prendre en considération la capacité de ces leaders d'élargir, de dilater et développer la créativité des membres réunis. En leur présence, grâce à leur capacité de mobiliser, d'éveiller et d'entraîner l'ensemble de l'équipe vers le but communément admis, chaque membre éprouve le sentiment de se dépasser et de s'accomplir. Non seulement «éprouve», mais il réalise effectivement ce sursaut créatif qui lui serait resté impossible de réaliser sans la présence du leader. Sous son emprise, il débord ses limites. Les «leaders charismatiques» ont animé les communautés ayant acquis la plus grande notoriété et parvenues à l'accomplissement artistique qui a fini par les conduire à une centralité unanimement reconnue.

Les leaders «charismatiques» peuvent exercer leur pouvoir de manière directive et volontariste comme Kantor ou Wilson. Ou par des détours subtils qui, malgré les apparences, sont inspirés par une même visée: imposer son projet! Mnouchkine le confirme. Personne de plus charismatique qu'elle et pourtant personne hautement stratège: Mnouchkine est un leader «poétique» tout autant qu'un leader «politique». Ces deux modes de fonctionnement se confondent chez elle. Cela ne doit pas nous faire oublier l'existence de quelques leaders «charismatiques» par défaut, leaders dont la perspective artistique fascine une assemblée de créateurs sans que ceux-là exercent pour autant une pression affichée. Ils attirent par ce qu'ils formulent comme programme artistique et mobilisent - phénomène étonnant - par leur fragilité. Elle captive et attire la communauté réunie qui se considère responsable de la sauvegarde de son leader. Quelqu'un comme Grüber ou Gabilly peuvent être cités ici: leaders charismatiques rétifs à l'exercice direct du pouvoir et, en raison de cela, d'autant plus séduisants. Ils ne sécurisent pas, ils suscitent un secours que l'on leur apporte en raison de l'attrait que leur génie provoque.

Certains comédiens, à force d'éprouver, en présence des leaders charismatiques, une particulière excoissance du moi artistique, croient qu'ils sont eux seuls à l'origine de ce phénomène et parfois quittent la communauté. D'autres considèrent qu'ils ont épuisé la séduction exercée par le leader ou que leurs projets se sont transformés. Les motivations abondent, mais le plus souvent les conséquences se confondent: point de différence. Les comédiens qui, après une appartenance prolongée, abandonnent la communauté tombent dans l'anonymat, s'avèrent

inaptes à retrouver ailleurs le même niveau de jeu, bref échouent! Ce fut le cas même du plus célèbre parmi eux, Cieslak! A sa décharge, il éprouva la séparation comme une tragédie à laquelle il fut contraint. Et Priscilla Smith et Philippe Caubère ou Malick Bowens: ils gagnent en liberté, ce qu'ils perdent en créativité. Peut-être que leur départ est motivé par l'affaiblissement du «transfert» sur le leader et ils ressentent cela comme un manque impossible à combler, comme un insupportable désamour, comme une rupture du lien si productif auparavant!... Mais, par leur échec à l'extérieur, tous ces comédiens «fuyards» confortent le rôle du «charisme» et de tout ce qu'il comporte comme impact créatif sur les membres de la communauté. Formulant un tel constat devant un ami, expert en pensée traditionnelle, il m'a répondu: «C'est ça la définition du maître!» Oui, il n'est pas interdit d'assimiler le «leader charismatique» au «maître», non pas en tant que maître porteur d'un enseignement, mais éveillé des ressources cachées dont le disciple dispose et qui s'évanouissent dès que celui-ci suspend la relation au leader.

Le leader charismatique c'est le leader effectif dans sa version la plus accomplie. C'est lui qui rend effervescente une communauté et déploie au maximum la créativité des partenaires affiliés à son projet. Toute expérience de groupe décisive porte la marque de son identité atypique. Il est hors-normes, il déborde les frontières, surclasse les institutions, s'accomplit grâce aux autres qui eux, par son intermédiaire, accèdent au plus haut niveau de leurs ressources.

Choralité et longévité

Le leader se distingue par sa capacité de réunir et d'entretenir une communauté placée sous le signe de la choralité. Dans ce sens elle échappe aux risques de la secte où l'on recherche l'anéantissement des identités individuelles et la soumission intégrale au «maître» qui exerce son emprise sur l'ensemble des participants. Un «maître effectif», voire «charismatique», parvient, par contre, à entretenir l'équilibre entre le collectif et l'individu. Pourtant, souvent, des adversaires de l'extérieur, traitent ces leaders de «gourou», et le qualificatif dont Grotowski, Brook ou Beck furent affublés, tient à dénoncer une certaine dépendance qui s'instaurerait entre le leader et ses partenaires. On soupçonne qu'elle dérive même vers une manipulation ayant pour conséquence la suspension de toute pensée critique, de la moindre réserve, bref de toute autodétermination. Le risque existe et il n'est pas négligeable car l'assimilation de l'ensemble au leader comme idéal du moi opère fréquemment. Une relation parentale se noue - ne traite-t-on pas Mnouchkine de «mère» dominatrice? - et d'ailleurs les leaders eux-mêmes font souvent appel à ce vocabulaire, elle en particulier. Tout dépend de l'équilibre qui s'instaure entre l'autorité du leader et la fascination qu'il exerce. Cet équilibre c'est la condition même du fonctionnement de l'équipe qui

peut rester du côté de la créativité communautaire ou basculer dangereusement vers celui de la dépendance sectaire.

Le leader effectif, on l'a dit, ne s'impose pas de l'extérieur et il s'appuie sur des liens émotionnels autant que sur des valeurs partagées. Ce «bouquet» de paramètres explique l'autorité organique, disons naturelle, qu'il exerce sur le groupe. Celui-ci se vit alors comme une unité chorale fondée sur la priorité du leader qui n'appelle pas pour autant la dissolution du moi. Les dangers pointent dès que s'opère une focalisation abusive sur le leader et les valeurs dont il assure la défense. Le principe d'individuation s'atténue jusqu'à l'annulation au profit d'une fascination que l'on éprouve à l'égard d'un leader chargé d'un pouvoir personnalisé à outrance. Il cesse de *conduire* pour *commander*: la nature de ses interventions change. Les dangers de «la secte» pointent. Le leader comme «guide dans l'obscurité», dont parlait Brook, se convertit désormais en leader autoritaire. Investi par le groupe et issu du groupe, le leader assume le pouvoir comme un attribut personnel dont il se charge sans nulle préoccupation de partage ou dialogue. Du pouvoir normatif qu'il pratiquait au nom d'un but à atteindre il bascule du côté d'un pouvoir strictement coercitif, abusivement personnalisé, clone d'un dictature politique, véritable «césarisme» exercé au sein de l'équipe. Cela justement parce que le groupe lui-même, jusqu'à un certain point, défend le leader car il s'agit d'un groupe dépourvu de la moindre réserve critique à l'égard d'un quelconque pouvoir ou institution qui l'aurait adoubé, groupe qui reste confiant dans le leader qu'il a lui-même choisi et reconnu. C'est pourquoi, un certain temps, il reste aveugle à ses errances.

Voilà un premier risque: l'effacement de la relation dialectique entre l'individu et le groupe au profit d'une individuation extrême du leader en tant que détenteur du pouvoir. Cela entraîne parfois des réactions de rejet violent qui menacent l'existence du groupe ou vont jusqu'à son explosion. Une autre raison des risques d'éclatement provient du rapport à la qualité des performances car si forte soit la relation psycho-affective que l'on peut entretenir avec un leader, le déclin progressif ou flagrant du travail artistique dont il assure la conduite engendre des crises et menace l'unité du groupe. Soit la dégradation des rapports subjectifs au leader soit la perte de confiance dans ses aptitudes créatrices interviennent pour mettre en péril la survie de la communauté. Parfois les deux causes agissent conjointement. Les exemples, de Copeau à Vasiliev, de Beck et Malina à tant d'autres dans le monde confirment cette double menace qui, chaque fois, se trouve à l'origine de l'explosion ou même de la fin d'un groupe.

Conscients des risques qu'encourent les communautés, certains leaders se consacrent avec attention à de véritables thérapies stratégiques à même d'assurer leur longévité. Eugenio Barba, plus particulièrement, s'est montré préoccupé par la question et il a adopté des solutions originales. Accorder

aux acteurs du groupe des congés sabbatiques pour prendre leurs distances et éprouver le besoin de revenir, les inviter et les convier à réaliser des spectacles personnels, bref introduire une relation dialectique entre le désir d'appartenance et le besoin d'indépendance : autant de réponses qui ont confirmé leur efficacité car l'Odin, aujourd'hui, peut s'enorgueillir de la plus longue durée de vie. Ariane Mnouchkine, suite à une violente crise de son Théâtre du Soleil, procède régulièrement à une régénération de l'équipe en faisant cohabiter des acteurs anciens avec de nouveaux, ce qui lui permet de s'appuyer sur les uns et de mobiliser les autres. Elle adopte la stratégie des vagues successives... Peter Brook a constitué un noyau dur autour duquel il convie d'autres interprètes, mais, chaque fois, il prend soin de procéder à un travail basé sur l'improvisation et des exercices soigneusement élaborés afin d'instaurer un climat d'équipe, même si elle fraîchement composée. Ainsi, chacun de ces leaders, cherche à sauvegarder le rapport dynamique entre son autorité et le consensus de l'équipe. Pour le préserver il faut s'y employer et veiller à ce qu'il ne se détériore pas. Ils le savent. C'est la raison pour laquelle ils mettent au point de véritables tactiques d'«intégration» des nouveaux arrivants au sein de l'ancienne équipe. Leur leadership en dépend car il s'agit, pour eux, de sauvegarder autant que de renouveler une communauté dont la poursuite de leur travail dépend.

Il y a des leaders qui craignent la longévité car source de pétrification par abus de connaissance réciproque et exténuation du désir de découverte. Certains préfèrent saborder eux-mêmes le collectif constitué - ce fut le cas de Grotowski - d'autres, plus rares, s'assument comme des leaders effectifs à durée déterminée. On peut citer, en France, l'exemple d'Armand Gatti qui, toute sa vie, a animé avec génie des communautés dont, délibérément, il n'a pas souhaité prolongé l'existence. Faire et dé - faire les groupes, ce fut son vœu qui, rappelons-le, suscita interrogations et polémiques. Est-ce parce qu'il considère que le pouvoir charismatique dont il est chargé lui semble être limité dans le temps ou, comme il le dit, parce qu'il veut transférer la responsabilité aux membres ayant participé à l'aventure? Un grand homme de théâtre roumain Radu Penciulescu a adopté le même régime convaincu que l'intensité d'une communauté a à voir avec l'intensité d'une fascination personnelle qui ne peut être indéfiniment prolongée. Le risque de la routine la menace. Autant l'éviter en changeant de partenaire sans pour autant changer de comportement. La séduction du leader effectif réclame un perpétuel renouvellement - c'est leur conviction!

Les leaders à long terme se focalisent sur un but, les leaders à court terme se focalisent sur des personnes.

Modèles politiques et représentation idéologique

Lorsqu'on examine le fonctionnement du leadership dans les communautés artistiques, force est de constater qu'il se place au croisement des modèles

politiques environnants et des représentations idéologiques de leur temps. Une communauté théâtrale et son leader ne se dissocient pas - peu importe leur position par rapport à lui - du mode de fonctionnement de la politique. C'est l'observation première à laquelle, certes, on peut opposer quelques exemples sans pour autant infléchir ce constat initial. Le leader d'une communauté artistique s'inspire d'un modèle politique ou d'une représentation idéologique.

Les communautés artistiques qui se sont constituées dans les pays de l'Est ont été gérées par leurs leaders, de près ou de loin, selon l'exercice du pouvoir en place que, par ailleurs, tous contestaient. Un contexte politique totalitaire a produit des leaders théâtraux tout aussi totalitaires comme si un effet de contamination se produisait. Cela s'explique par le besoin de se livrer à des ruses stratégiques indispensables qui exigeaient qu'à un pouvoir politique fort s'oppose un pouvoir théâtral tout aussi oppressif (entre parenthèses ce fut la stratégie adoptée par Reagan qui fit chuter le communisme en adoptant son mode de fonctionnement). De Grotowski à Kantor ou Vasiliev... à l'Est, le leader de la communauté artistique ne se distingue pas du leader politique qu'il conteste tout en adoptant l'exercice autocratique. Mais par rapport au leader politique, le leader théâtral conforte son pouvoir dictatorial par la qualité hors - pair de ses œuvres. En cela il se distingue d'un Brejnev ou un Ceaucescu, qui, eux, échouent dans le domaine social, tandis que lui, grâce au même mode de pratiquer le pouvoir parvient à des résultats remarquables. Le leader théâtral est légitimé dans son exercice du pouvoir extrême par la réussite de ses spectacles: voilà pourquoi, sa dictature sera une dictature librement consentie. L'équipe l'accepte... jusqu'à un certain point (comment ne pas rappeler qu'il y a des acteurs qui ont «fui» Vassiliev comme d'autres ont «fui» le communisme?). Ce constat relativise l'évaluation ou la critique que l'on peut formuler à l'égard du pouvoir totalitaire. Au moins dans l'art. Elle invite à une réflexion à partir des pratiques du pouvoir exercé par les leaders théâtraux de l'Est.

Une précision mérite d'être avancée. Ces leaders autocrates ont constitué des communautés fortes non pas tant pour améliorer des relations interpersonnelles, mais pour réaliser des œuvres théâtrales entièrement maîtrisées. Ils empruntent les critères de Craig et s'inspirent même de sa pensée: toute entreprise artistique d'envergure porte la marque d'une personnalité solitaire. Par rapport à lui, les leaders de l'Est admettent la nécessité d'avoir des collaborateurs entièrement dévoués au but assigné à la communauté ainsi constituée. Ici la perfection de l'œuvre l'emporte sur l'amélioration des êtres. Ils adoptent ainsi la logique même du système officiel qu'ils réfutent, mais là où il échoue, eux réussissent.

Cette assertion nous invite à rappeler et commenter la «rupture» grotowskienne qui entrainera l'artiste en quête du «spectacle parfait» vers la recherche des techniques du corps réfractaires à l'élaboration d'une œuvre bien précise et vers l'éveil de

soi comme horizon de l'être. Grotowski, alors, cesse d'agir en leader, fut-il charismatique, marqué par le modèle de l'Est. Il se dégage de l'œuvre au profit de la personne. De leader effectif il se convertit en maître à agir! Kantor, par contre, habité par l'utopie de l'artiste démiurge restera jusqu'à la fin un dictateur névrotique. Peut-on le décrier? Si Grotowski s'est dissout dans les sables d'une recherche personnelle, lui, a résisté jusqu'au bout en tant qu'artiste producteur d'œuvres dans le contexte d'un régime totalitaire dont il emprunta les pratiques. J'ai aimé la dérive de Grotowski, mais j'ai adoré l'œuvre de Kantor.

À l'Ouest, considérée de mauvais aloi, cette autocratie fut rarement théorisée. Ici le leader s'est défini par rapport à la communauté qu'il réunit au nom d'un nouveau mode de production. L'œuvre ne bénéficie pas du statut prioritaire tant réclamé à l'Est - on résiste là-bas au politique par les pouvoirs de l'art - car, à l'Ouest, la visée première concerne l'amélioration des rapports de travail théâtral et la transformation des êtres impliqués. Les modèles adoptés s'inspirent et se réclament des options idéologiques aussi bien chez Julian Beck et Judith Malina que chez Ariane Mnouchkine. Cette fois-ci le leadership n'emprunte pas le modèle politique en place, mais se conçoit comme expérimentation d'une utopie politique. Il se place dans la perspective d'un avenir auquel le théâtre sert de laboratoire. L'unité du groupe s'accomplit grâce au pouvoir charismatique du leader autant qu'à la perspective idéologique collectivement assumée. Ensemble, contestons le présent et forçons une autre manière d'être ensemble - c'est le rêve dont les communautés artistiques à l'Ouest sont habitées.

Chaque fois, à l'Est comme à l'Ouest, les leaders se posent en opposants, et chaque fois leur mode de fonctionnement porte la marque d'un modèle extérieur au théâtre, politique ou idéologique. Ils le confirment tacitement ou le contestent bruyamment, peu importe, car ce qui compte, pour eux,

comme pour nous, c'est de reconnaître et d'admettre que le pouvoir du leader au théâtre ne sera jamais tout à fait indépendant de la relation qu'il entretient avec le politique, actuel ou utopique.

Une exception: Eugenio Barba. Italien qui a migré vers le Nord. Tout le poussait vers le modèle de la création collective avec des leaders plus ou moins assumés, leaders ayant idéologiquement mauvaise conscience (combien de temps Mnouchkine n'a-t-elle pas occulté son statut et le Living n'a-t-il pas vécu dans l'utopie de l'anarchie sans leader!). Et pourtant il a adopté le régime autoritaire propre aux leaders de l'Est! Comment l'expliquer? Plusieurs motifs peuvent être convoqués: sa filiation - il est le descendant d'un amiral de la marine italienne - son éducation - il a fait un lycée militaire - mais surtout une admiration - celle qu'il a portée à Grotowski, le leader le plus intransigeant. L'exemple de Barba confirme que, dans sa manière d'agir et de procéder, le leader intègre non seulement les déterminismes politiques ou idéologiques, mais aussi les déterminismes personnels liés à son histoire, voire même à son identité. «Tu es le fils de quelqu'un» disait Grotowski en nous invitant, en l'occurrence, à ne pas négliger l'emprise du biographique sur la manière d'aborder et d'exercer le pouvoir. Elle s'ajoute aux autres, tout en restant plus discrète et moins facile à déceler.

Le metteur en scène a un «tempérament de leader», le responsable d'une communauté artistique adopte le «modèle du leader» car appelé à accomplir des œuvres autant qu'à animer un groupe pour une durée indéterminée. «Leader effectif», le plus souvent «leader charismatique», il se place au croisement de l'aura personnelle qui lui permet de réunir la communauté et du modèle politique contre lequel il s'insurge ou dont il rêve. Son autonomie, malgré les apparences, est limitée, mais elle lui permet de cultiver et d'entretenir *le désir d'insularité* qui fonde toute communauté.

Note

Outre des lectures anciennes, la référence principale pour ces réflexions fut l'ouvrage de synthèse *Le groupe en psychologie sociale* de Verena Aebischer et Dominique Oberlé, Paris: Ed. Dunod, 2007.

Трансформация профессии «режиссер» в постнеклассическом пространстве культуры

Резюме

Трансформация профессии «режиссер» в постнеклассическом пространстве культуры

Предлагается прогноз относительно профессии и режиссеров в XXI в. Смена в художественной культуре классической (и неклассической) парадигм на постнеклассические существенно трансформирует роли и функции режиссера как лидера театрального процесса. Статья предлагает аргументы в пользу феномена лидера как нового типа исследователя, ученого. А культуры постнеклассики – как Культуры Вопросов, с вольными сценариями поведения, приоритетом непредсказуемости, отменой причинно-следственных и других линейных связей.

Ключевые слова: режиссер, постнеклассическое, лидер, театральный процесс, исследователь, ученый.

Summary

Transformation profession „director” in the post-nonclassical cultural space

The author makes a forecast concerning the trends in stage direction in the XXIst century. Changes in art culture from classical (and non-classical) to post-nonclassical paradigms essentially transform the roles and functions of the director as the theatrical process. The article offers arguments in favor of a phenomenon of the leader as a new type of the researcher-scientist, and post-nonclassical cultures – as Cultures of Questions, with free scenarios of behavior, an unpredictability priority, cancellation of „cause-effect” and other linear links.

Keywords: director, post-nonclassical, leader, theater process, explorer, scientist.

*„Театр режиссера пока еще существует,
но эта фаза заканчивается”.
(Ромео Кастеллуччи)*

Начну с очевидного, которое, к сожалению, все еще не стало реальностью гуманитарного научного дискурса. Особым дефицитом в этом смысле отмечено искусствоведение и, в частности, театроведение. Как европейское, так и отечественное.

Речь идет о том, что, начиная с последней трети XX ст. радикально трансформировались историческое пространство-время. Не только в сторону ускорения всех процессов и общего «информационного уплотнения». Постоянная изменчивость, неустойчивость, непредсказуемость и открытость (как понимал ее Умберто Эко) сегодня изъясняют себя в качестве субстанциального инварианта пространства-времени. В этих новейших условиях не могли не измениться понятия субъекта – в том числе субъекта творческого процесса; понятия лидера, творческого акта, пространства, времени, закономерности и случайности, категории причинности, хаоса и порядка, живого и неживого и т.п.

В бытии, смыслообразующими категориями которого стали новые интерпретации названных понятий, неизбежно возник и ряд трансформаций в поле культуры, художественной в том числе. Меняются смыслы, роли и функции ее субъектов. Да и сама категория субъекта подверглась тектоническим сдвигам. Сегодня на базе ряда новейших фундаментальных исследований¹ можно утверждать,

что в процессе эволюции решающую роль начинают играть нелинейные, открытые, самоорганизующиеся системы с высокими степенями свободы, к которым в первую очередь, без сомнения, относятся системы художественной культуры², включая и интересующий нас театр. Художественная культура становится одним из главных персонажей эволюции.

Констатирую очевидное: мы пребываем в пространстве *постнеклассики*.

Повторюсь: к сожалению, осознанием столь важного факта и принципиально иной, новой роли художественной культуры современная гуманитаристика, и особенно искусствоведение, в достаточной мере не озаботились.

Сегодня художественная культура – и театр, в частности –, открывает свои новые, постнеклассические ресурсы. Впрочем, они существовали всегда. На этот предмет есть две точки зрения. Согласно первой, существовали вполне артикулируемые периоды: классический, неклассический и нынешний – постнеклассический. Есть и другая точка зрения, согласно которой постнеклассическое состояние есть состоянием постоянным. Меняются только, так сказать, формулы адекватности предмета и метода. И тут нет противоречия – перед нами просто специфическая оптика подхода к известному прин-

ципу дополнительности. Так или иначе, но сегодня мы фиксируем потребность в постнеклассических ресурсах культуры. Потребность эта периодически актуализируется, и по преимуществу - в периоды переходные, часто отмеченные экстремальностью. Этот ресурс усиливает энергию прежде всего - что особо важно - фундаментальных функций художественной культуры (театра): диагностической и прогностической по отношению к своим обществам (средам), а также корректирует функцию их страховки. В условиях постнеклассического пространства театр, в частности, пересматривает не только свои функциональные возможности, но и как результат - роль лидеров художественного процесса. Субъекта действия или ставшего сегодня особо актуальным - *конструктивного недеяния*. Последнее - отдельная тема.

Как известно, на разных исторических этапах в роли лидера в театрах европейской традиции выступали и драматурги, и ведущие актеры, а с начала XX ст. - ставшие профессионалами режиссеры. Профессионализм режиссера в его *классическом*, изначальном смысле, приданном ему культурой классического же образца, восходил к возможностям синтезировать - эстетически и мировоззренчески - роли драматурга, декоратора (позже - сценографа), актера, организовывать музыкальные энергии, придавать некое единство тому, что называлось пространством и временем в их классическом выражении (единство времени и места, причинно-следственные связи событий и т.п.). Режиссер выступал - вплоть до последней трети XX века - в качестве своеобразного *линейного художественного менеджера*. Относительная простота составляющих и ясность канонов и нормативов позволяла театру, так сказать, исчерпываться в полноте классических представлений о своем лидере - режиссере.

Но уже в последней трети XX ст. в этом классическом ресурсе лидера стал ощущен дефицит качеств, без которых в ежeminутно и ежесекундно резко меняющемся мире никакой современной художественной системе не обойтись. В виду принципиальной, фундаментальной непредсказуемости современного, постнеклассического мира особой креативной ценностью означены, согласно нашим исследованиям, такие характеристики лидера, как

- а) *опережающее мышление*,
- б) *исследовательский импульс*,

в) *универсализм нового уровня*, вмещающий в себя такое актуальное ныне понятие, как умение не столько объяснять и интерпретировать, сколько *ставить вопросы*. Этап интерпретативного разума (в терминах З. Баумана) отходит в прошлое. Сегодня отсчет ведет Культура Вопросов, в отличие от существовавшей культуры ответов.

Последняя треть XX века ознаменовалась на театре европейском развитием, прежде всего, его *поискового* театра - который в значительной степени был уже неклассическим и по ряду позиций предвещал этап постнеклассики. Напомню, что

и Арто, и Курбас, и Мейерхольд, и Вахтангов, и Брехт (и не только они) в своих лабораторно-экспериментальных опытах, иначе - в собственном поисковом театре - ставили и решали вопросы, по существу опережающие классические художественные построения. Их поисковый театр уже тогда принципиально по-новому поставил вопрос о сценических категориях: *времени, пространства, субъекта, события, сознания, под- и внесознания, видимого/невидимого*. Ощущение иных измерений уже витало в художественном воздухе.

Неклассические версии этих сценических категорий уже тогда, в эпоху классического модерна, торили путь в последнюю треть века XX-го.

Так, Курбас, например, своими театральными версиями «потока сознания», поисками эстетического аналога «подсознания» (1923, 1933), продемонстрированными одновременно с авангардной прозой Джойса и абсолютно независимо, существенно опередил не просто театральное время. Он уже работал на Культуру Вопросов, культуру нового человека, человека «расширенного сознания», взявшего траекторию в ноосферу. Теория шокового театра Арто в каком-то смысле упредила ряд постнеклассических прочтений в театре Жолдака, Кастеллуччи или Шиллера (Венгрия).

Поиски наших современников последних двух поколений: Гротовского и Барбы; Някрошюса, Туминаса, Вайткусас, Карбаускаса, Коршуновас (Литва), Помра, Жанги и других во Франции, Жолдака, Богомазова, Лазорка, Липцына в Украине, от Люпы до Яжины в Польше, от Остермайера до Геббельса и Касторфа в Германии, от Фоменка, Васильева и Додина до Серебренникова в России, бельгийца Люка Персеваля, итальянца Ромео Кастеллуччи - радикально меняют художественный и эстетический ландшафт театра Европы. В своем опережающем сегменте - поисковом - европейский театр лавинообразно сдвинул со своих мест такие понятия, как «время», «пространство», «реальное» и «виртуальное», «прошлое» и «настоящее», «субъект», «самоидентификация», «живое» и «неживое». Мы уже имели возможность говорить об этом в своих монографиях, привлекая режиссерские версии вышеназванных лидеров европейского театрального процесса.

В спектаклях Някрошюса, скажем, предметом нашего интереса была интерпретация прежде всего таких категорий, как «прошлое» и «настоящее» или, скажем, «живое» и «неживое». Исследовали мы и феномен «сжатия» и «растягивания» времени тут-и-сейчас в спектаклях Жолдака. Рассматривали версии взаимоотношений вербальной и невербальной семиосфер в спектаклях Жанги и Боба Уилсона, парадоксальные диалоги текста и контекста у Помра, новое представление о «потоке сознания» в спектаклях молодого россиянина Янковского.

Несколько слов о Филиппе Жанги, хорошо известном нам. Словно в логике Курбасового театра образного пересоздания, он развивает с 1980-х годов эстетику тотального превращения «всего во

все». Его «Прodelки Зигмунда», где главными героями были пальцы, предлагают почти неправдоподобное путешествие, с парадоксальными «переплосчениями» пальцев то в медсестер то в бандитов то в друзей. А «подсказка» от Жантти не оставляет сомнений - мы в зоне подсознания. Тут правят бал сны и галлюцинации, дальние воспоминания и неотмоленные грехи. Дальнейшие спектакли Жантти, убеждают: поставив трилогию о путешествии в подсознание (с 1995-го - «Неподвижный путник», «Край земли» и ныне - «Болилок»), он оказался среди тех, кто открывает путь, ставший актуальным сегодня. Люди, марионетки, вещи взаимовзаимодействуют, подтверждая (кроме всего прочего) отсутствие границы между живым и неживым. (На экзистенциальном уровне свои аргументы в пользу последнего привели Някрошюс в «Порах года»). Материи видимого и тайны невидимого в «Болилоке» Жантти увлекают в головокружительный сюжет с комнатами и люками, где проживают неизжитые страхи и ожидания чуда, драмы памяти и небывшее - горящий дом детства. Исследователь подсознания, Жантти строит свой тотальный театр, привлекая в равной мере и театр, и цирк (предпочитается клоунада), и танец, и пантомиму, и видеоарт, и архаический ритуал, и театр теней (впрочем, это всеобщая тенденция). Жантти не случайно заявляет: «Сцена - территория подсознательного». Естественно, что в таком дрейфе по подсознанию отменяются классические законы земного тяготения или причинно-следственные связи событий - опора театра классической режиссуры. Ныне лаборатория театрального лидера все более тяготеет к колбам новой «алхимии», к глубине понятия «исследователь». Напомню, художественная культура, и театр в том числе, опережают в своих прогнозах академическую науку на одно-два поколения (!).

Логику все того же цеха будущих лидеров-ученых на театре представляет и американец Боб Уилсон. Он тоже «отменяет» известные физические законы. Его театр колористических и акустических эффектов называют «галлюцинирующим пространством», «тщательно организованным геометрическим хаосом» - знаком «распада всех физических и духовных ценностей». Французская критика поименовала его еще и как «структурированное молчание» (напомню его 12-часовую «безмолвную оперу» - спектакль «Взгляд глухого», 1971). А наиболее адекватные интерпретации его театра принадлежат психологам и психиатрам. Призрачное и явное у него исходит из химериады сна. А его бунт против Слова и Смысла продолжает логику бунта постнеклассического театра против Логоса. Против традиционной «линейной» психологии. Как и многие современные театральные лидеры, он отдает предпочтение визуальному театру. Слово часто привлекается на сцену, чтобы показать, что оно - отнюдь не важнее звука, шелеста и тишины. Предваряя «Игру снов» Ибсена в собственной версии, Боб Уилсон пишет: «Времени и пространства не существует... Герои расщепляются, раздваиваются, испаряются, уплотняются, растекаются, собираются воедино...

превыше всего - сознание сновидца». В его театре жест, вещь, актер - вне психологии - они лишь мазки на картине. Критика ассоциирует спектакли Боба Уилсона с картинами Магритта не случайно.

Наконец, назовем совершенно неожиданный театральный эксперимент Марталера в опере «Фама»: режиссер предложил зрителю «пожить» непосредственно внутри звука, достигая эффекта специальными акустическими новациями. Микромиром тут становятся звукочастица, волна, квант; это принципиально новые взаимоотношения двух миров - микро и макро, новый уровень дифференциации интеллектуальных материй. По большому счету, театр в подобном поисковом своем сегменте пересматривает - ни больше ни меньше - «единицы» измерения человека и его возможностей, а значит - можно говорить о новых эстетических методологиях как новом ресурсе постнеклассических практик.

Есть все основания осторожно, но все-таки утверждать: ныне театр создает новую, художественную «теорию относительности». Прорыв в непредсказуемые миры театр начала XXI века осуществляет, как мы видим, за счет своих постнеклассических ресурсов и, в частности, за счет собственных опережающих стратегий, главную роль в которых играет исследовательский импульс. В качестве лидера современного театрального процесса все более востребован лидер с данными *ученого*, умеющий ставить задачи и формулировать сложные вопросы. Часто - бытийного плана. А то, что театр все более эффективно демонстрирует свои фундаментальные возможности, до того мало востребованные (исторически неувиденные⁴), - не вызывает сомнений у исследователей, работающих с методологиями, адекватными XXI столетию.

Так кого же театр видит в качестве обладателя столь актуального и неожиданного дара? Традиционных, классических режиссера и драматурга? А может быть, художественного менеджера или исследователя-гуманитария? А что если театральное лидерство окажется вполне по плечу ученому-естественнику, наиболее адекватной личности современного этапа развития общества, в том числе - его художественных начал, и в частности - театральных? И почему все чаще в качестве лидера театрального процесса последних двух поколений оказывается личность либо универсально-гуманитарная (назовем хотя бы Ромео Кастеллуччи, живописца и сценографа, сценариста, художника по свету, звуко-режиссера, теоретика; музыканта Марталера, драматурга Тима Крауча, филолога Марка Равенхилла), либо так или иначе представляющая «точные» науки (назову хотя бы режиссера Серебренникова - физика, Анатолия Васильева - изначально химика, известного бельгийского театрального режиссера Плателя - врача-психотерапевта и психолога, кино-режиссера Юрия Кару - радиофизика)?

Несомненно, универсализм, я бы даже сказала - *транспрофессионализм*, становится, на наш взгляд, обязательной составляющей будущего ли-

дера театрального процесса. Не важно, будет ли он называться режиссером, Учителем на восточный манер или как-то еще. Восточная культурная составляющая возникла тут не случайно: ведь именно умение ставить вопросы - и прежде всего вопросы бытийного уровня отличают культуру Востока и его Учителей вот уже не одно тысячелетие.

И - еще о важном.

Наши идеи, изложенные здесь, воспроизводят футурологические траектории движения классической системы «режиссер» в ее - говоря на языке социологии - оптимистическом сценарии. Но существует, как известно, еще и пессимистический и нейтральный его варианты.

Назову несколько сюжетов пессимистического сценария.

Самый выразительный, на поверхности, сценарий глянцевого художественной культуры и театра. Его присутствие зафиксировано, как это ни странно, прежде всего, в театрах и культуре восточной Европы. Из примеров в непосредственно наших пенатах - отдельные работы Жолдака или Виктюка, театра Леси Украинки. Эстетике глянцевого театра присущи: откровенное вытеснение, нейтрализация или радикальная адаптация человекомерных начал и духовных концептов. Прежде всего, она отвечает массовым ожиданием знаков успеха, как понимает его массовая культура потребления; мечтам о быстром и комфортном продвижении в *признаки* карьеры, вхождения в круг «успешных» людей и тому подобное. Речь даже не о собственно карьере, а об ее «интерпретации» все тем же массовым сознанием, а если точнее - инстинктом самозащиты, желанием стабильности, причастности к «элите» маргинеса, которую переходные времена выплескивают на поверхность, удерживая на уровне товарного бренда⁵. Новый китч и симулякр - самые распространенные персонажи глянцевого театра и культуры в целом. Театрализация всего внехудожественного пространства - от политики до быта - весьма недвусмысленно материализует эти радикальные сущностные подмены. А такая версия телеглянца, как «Светская жизнь», разворачивает своеобразную хрестоматийную *антологию симулякров*. Актерами, не хуже профессионалов, обнаруживают себя здесь дизайнеры моды, спортсмены, политики, бизнесмены, юристы, банкиры, а их крутые бентли, часы от Cartier или Patek Philippe, сумочки от Луи Виттон; Кембриджи, которые, оказываясь, ничему не учат, дипломы Королевского университета, для владельца которого даже словарь элочки-людоедки слишком обременительный интеллектуальный груз, - симулякры жизни. Знаки жизни как товара, его лейблы в пространстве глобального рынка, глобального мегамаркета. Театр глянца, который вытесняет актера-личность-профессионала, режиссера-стратега театрального процесса -, признаки демонтажа человека как художественно-эстетического и этического начала. Его духовной ипостаси и сущности.

Вытеснения человека как такового из художественной зоны происходит не только через механизм подмены ценностей в направлении симулякра, но и средствами использования медиа- и кибертехнологий в некреативном режиме. И эта логика имеет достаточно прецедентов - преимущественно в театре европейском. Приведу лишь один из десятков возможных примеров.

«Спектакль „Кокаин” Франка Касторфа - „грандиозное трехчасовое шоу со спецэффектами”, действующее „на мозг куда сильнее настоящего наркотика”⁶. Здесь актерское мастерство окончательно теряет свой смысл, поскольку управляет воображением сложная техника: датчики и источники команд „защиты” и просто следят за выполнением соответствующей последовательности действий, причем процесс этот не требует ни режиссерского вмешательства, ни актерской инициативы: „Касторф пригласил к работе над спектаклем художника Джонатана Месса. Месс выстроил на сцене что-то невероятное - какую-то огромную конструкцию, похожую то ли на умирающего динозавра, то ли на разбомбленный город. Эта конструкция стоит на поворотном круге, и, оборачиваясь, открывает нам все новые и новые стороны своего ужасного образа. Перед нами то инсталляция гипсовых бюстов без лиц, густо измазанных кровью, то гиперреалистичная кухонька. <.> Приобщите к этому два киноэкрана и два телевизора и заметьте, что действие одновременно происходит в нескольких точках сцены и транслируется на экраны. Вот мы видим, как актеры носятся в безумном танце, а вот камера показывает их лица совсем близко, когда видно, как настоящая слеза смешивается с капельками пота на щеке актрисы. Техника монтажа крупных и общих планов, гиперреализм, утонченный саундтрек”⁷.

Эти фрагменты «технологического» театра, воплощенные в актуальном пространстве, вызывают большую обеспокоенность многих исследователей, в частности, Ф. Никифоровой⁸, Е.А. Сошникова⁹, психолога Н. Носова¹⁰ и других, анализирующих проблему эволюции театра с точки зрения теории целеустремленных систем.

Скажу и еще об одной опасности.

В условиях игнорирования или неосвоения, неслышания многочисленных ноу-хау, которые уже состоялись, и открытий европейского поискового театра с его опережающими, эвристическими стратегиями¹¹ -, театр в своем, так сказать, кассово-массовом выражении обречен «обслуживать» опаснейшие стратегии информационного общества, его скорее энтропийные, чем креативные медиа-технологии.

Уже сегодня наука предостерегает-предупреждает об опасности скатывания информационной цивилизации к стратегиям глобального терроризма, в которых главную, подчеркиваю - ведущую - роль уже сегодня играют средства массовой информации. Скажу больше - они являются важной, если не решающей составляющей этих стратегий.

Обеспокоенность своевременна и аргументирована. Но, как правило, принадлежат они ученым, которые, как по мне, недооценивают фундаментальной роли культуры на данном этапе цивилизационного движения, и роли ее «разведывательно-го» стратегического участника - культуры художественной.

Скажу откровенно: вышеупомянутые тревожные симптомы лично у меня обеспокоенности не вызывают. Нас не пугают процессы, которые якобы свидетельствуют о тотальном вытеснении человека из художественных ландшафтов.

Именно поэтому мы и предложили эффективный (оптимистичный) сценарий. Наши собственные социологические и синергетические исследования фундаментальных функций художественной культуры и театра¹³ доказывают: если какой-то сегмент театрального тела подвергается энтропийному влиянию, теряет энергию, как в вышеупомянутом случае, театр в процессе саморегуляции провоцирует кумулятивный эффект «отрицания» и ролевую перестройку собственных сегментов. Запрашивает пассионарные силы. Меняет собственные актуальные программы, сворачивает

малопродуктивные и выдвигает в зону разведки самые сильные. Параллельно система начинает действовать в режиме оперативного самообучения, ускоряя выбор самых адекватных в этих условиях стратегий. Так запускаются контрмеханизмы сопротивления энтропии. Театр (культура) настраивается на утончение и углубление своего главного - человекомерного - ресурса. Главного - заметим - для всей антропной цивилизации. Ресурсами этими эффективнее всего, по нашему мнению, сегодня занимается тоталлология.

Еще раз, уже в который, настаиваем на одном из самых эффективных сценариев современного этапа эволюции - сценарии с приоритетом культуры и интенсивным участием в нем культуры художественной. Только этот сильный эвристический ресурс способен нейтрализовать названный выше тип опасности и риски и предложить эффективные стратегии будущего.

Естественно, среди лидеров этого процесса в XXI веке должен быть представитель лидерства нового класса, нового типа исследователь и креатор. По нашей версии - Ученый-Поэт (Художник).

Referințe bibliografice și note:

¹ См. работы И. Добронравовой, В. Кизимы, Л. Киященко, В. Аршинова, В. Степина, Л. Бовзенко, Н. Корниенко, Е. Левченко, Ю. Тютюнника, В. Лукьянца, И. Цехмистра, В. Моисеева и др.

² См. работы И. Пригожина, И. Стенгерс (оба - Бельгия), Е. Князевой, С. Курдюмова, Н. Корниенко, А. Назаретяна, Кайку Мичио.

³ В частности, в монографии *Приглашение к Хаосу. Театр (художественная культура) и синергетика. Попытка нелинейности* (язык укр.). К.: НЦТИ имени Курбаса, 2008.

⁴ Не секрет, до сих пор наша, западная, цивилизация остается в плену едва ли не «онтологического» недоверия к возможностям культуры, в частности, художественной. Редкие исключения (примеры Франции, Швеции и некоторые другие) не вселяют особого оптимизма. А между тем, художественная культура выходит в лидеры современного процесса эволюции. Не больше, но и не меньше.

⁵ Тема культурной трансформации понятия «лузер» - один из ответов на проблемы духовного дефицита, его структуры и качества.

⁶ Никифорова, В.. *Авиньон без русских*. In: *Эксперт*, № 27, 19-25 июля 2004, стр. 88.

⁷ Там же. Обе сноски взяты из работы: Соснин, Э.А.. *Краткий очерк эволюции театра с точки зрения теории целенаправленных систем*.

⁸ Никифорова, В.. *Авиньон без русских*. In: *Эксперт*, № 27, 19-25 июля 2004, стр. 86-90; Никифорова, В.. *Театральный вокзал*. In: *Эксперт*, № 45, 1-7 декабря 2003, стр. 88-90; Никифорова, В.. *NET романтике*. In: *Эксперт*, № 48, 20-26 декабря 2004, стр. 114-115.

⁹ Соснин, Э.А.. Пойзнер, Б.Н.. *Лазерная модель творчества (от теории доминанты - к синергетике культуры): Учебное пособие*. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1997, стр. 81-130.

Соснин, Э.А.. Пойзнер, Б.Н.. *Основы социальной информатики: Пилотный курс лекций*. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2000.

¹⁰ Носов, Н.А.. *Виртуальная психология*. М.: Аграф, 2000. См. также: Носов, Н.А.. *Виртуалистика*. In: *Доступно в сети Internet по адресу: <http://ich.iph.ras.ru>*

¹¹ Добавлю: в кинематографе - те же тенденции, назыву хотя бы Питера Гринуэя, с его исследованиями живого и неживого, хаоса и порядка, иррациональности, симметрии и асимметрии в бытии; с его «отменной» традиционного нарратива; наконец, его эксперименты с абстрактным кино («Падение»), с электронным кино; его лаборатории по расслоению экранного пространства и др.

¹² См.: Шайхитдинова, Светлана. *Информационное общество и «ситуация человека». Эволюция феномена отчуждения*. Казань, 2004; Иноземцев, В.Л.. *Современное постиндустриальное общество: природа, противоречия, перспективы*. М., 2000 и многие др. Я не говорю уже о классике: работах Гегеля, Маркузе, Маклюэна, Хабермаса, Хайдеггера, Додда Аннабела и др.

¹³ Уже упомянутое *Запрошенная до Хаосу...*, монографии: *Театр сегодня - Театр завтра*. К., 1986; *Український театр у переддень Третього тисячоліття*. Пошук, К., 2000 и др.

Teatrul polonez contemporan: demersul critic față de lume și față de sine însuși (schită de topografie teatrală)

Rezumat

Teatrul polonez contemporan: demersul critic față de lume și față de sine însuși (schită de topografie teatrală)

Teatrul polonez actual s-a edificat fără a renunța la tradițiile seculare, continuate creator. Criticul Piotr Gruszczyński desenează scena poloneză ca pe un „arhipelag artistic”: „Insula marilor dispăruți” e a celor trei ierarhi deschizători de drumuri: Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor și Konrad Swinarski; următoarea e cea a măștrilor moderni: Andrzej Wajda, Jerzy Jarocki și Jerzy Grzegorzewski. Apoi *Ithaka* lui Krystian Lupa, artistul care, asemeni lui T. Kantor, s-a consacrat edificării teatrului său absolut unic.

Tinerii oameni de teatru, dramaturgi, regizori, actori și critici, se manifestă energic, provocator. S-a impus pleiada de regizori, în majoritate discipolii lui Kr. Lupa: Grzegorz Jarzyna, Krzysztof Warlikowski, Anna Augustynowicz, Piotr Cieplak. Se conturează insule populate de regizori ai viitorului, precum Jan Klata, Michal Zadara, Michal Borczuch ș.a. Continuă să producă spectacole teatrele alternative, legende vii ale avangardei și ale culturii protestatare: *Teatr Osmego Dnia*, *Biuro Podrozy*, *Provisorium*, *Akademia Ruchu*. Festivalizarea și dramaturgizarea întregii țări, plus energia oamenilor de teatru priviți în ansamblu: scriitori, regizori, actori, funcționari culturali de talent, precum Maciej Nowak (Institutul Teatral „Zbigniew Raszewski”), dar și criticii care structurează gândirea despre teatru, mențin cu brio fenomenul teatral polonez în fruntea mișcării scenice mondiale.

Cuvinte-cheie: Teatru polonez, Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor, Konrad Swinarski, Andrzej Wajda, Jerzy Jarocki, Jerzy Grzegorzewski, Krystian Lupa, Grzegorz Jarzyna, Krzysztof Warlikowski, Anna Augustynowicz, Piotr Cieplak, Jan Klata, Michal Zadara, Michal Borczuch, Teatr Osmego Dnia, Biuro Podrozy, Provisorium, Akademia Ruchu, Maciej Nowak, Institutul Teatral Zbigniew Raszewski, Piotr Gruszczyński.

Summary

Contemporary Polish theater: critical approach to the world and to himself (draft surveying theatrical)

Current Polish theater was built without renouncing secular traditions, continued creative. Polish critic Piotr Gruszczyński draw scene as an „artistic archipelago” big Island hierarchs missing her three pioneers: Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor and Konrad Swinarski, next is the modern masters: Andrzej Wajda, Jerzy Jarocki and Jerzy Grzegorzewski. Then *Ithaka* by Krystian Lupa, the artist who, like Kant, he has been building his theater absolutely unique.

A young person of the theater, playwrights, directors, actors and critics, is manifest vigorous, provocative. Were imposed plethoras of directors, mostly followers of Lupa: Grzegorz Jarzyna, Krzysztof Warlikowski, Anna Augustynowicz, Piotr Cieplak. It outlines populated islands of directors of the future, as Jan Klata, Michal Zadara, Michal Borczuch etc. Continues to produce alternative theater performances, living legends of the avant-garde and of the protest of culture: theater Osmego Dnia, Biuro Podrozy, Provisorium, Akademia Ruchu. Festival and dramaturgy entire country, plus energy taken together of the people of theater: writers, directors, actors, cultural officials talent, and Maciej Nowak („Zbigniew Raszewski” Theatre Institute), but and critics that structure thinking about theater, successfully maintained the Polish theatrical phenomenon in the forefront of a global movement.

Keywords: Polish Theatre, Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor, Konrad Swinarski, Andrzej Wajda, Jerzy Jarocki, Jerzy Grzegorzewski, Krystian Lupa, Grzegorz Jarzyna, Krzysztof Warlikowski, Anna Augustynowicz, Piotr Cieplak, Jan Klata, Michal Zadara, Michal Borczuch, Theater Osmego Dnia, Biuro Podrozy, Provisorium, Akademia Ruchu, Maciej Nowak, Zbigniew Raszewski Theatre Institute, Piotr Gruszczyński.

Astăzi, ca și acum jumătate de secol, în peisajul scenic mondial, Polonia se profilează demn și viguros: în această țară europeană ce pare imună la recesiunea economică, teatrul viu, înnoitor are valoare de netăgăduit și statut de mândrie națională; tradiția și modernitatea nu se confruntă ca pe aiurea, ci conviețuiesc, se împletesc organic; ideile reformatoare ale lui Kantor, Grotowski, Witkacy, Gombrowicz își află fireasca dezvoltare în creațiile girate de Lupa, Warlikowski, Augustynowicz, Jarzyna, Klata... Teatrul

crează spații de libertate într-o societate claustrată și nu numai: în anii de tristă amintire, când statul le fusese literalmente radiat de pe harta lumii, iar limba interzisă în spațiul public, ființa poloneză s-a refugiat în teatru, unde poloneza răsuna nestingherită, afirmând identitatea națională. Nici în perioada comunistă, teatrul, liber prin definiție, nu s-a pervertit și nu s-a conformat: s-a retras în biserici, în apartamente private, a coborât în catacombe și pivnițe, ieșind din adăposturile improprii mult mai profund, mai puter-

nic, absolut irepetabil. Acum ceva vreme, la Wrocław, s-a produs ediția a XIII-a a *Premiului Europa pentru Teatru*, încununând seria manifestărilor dedicate lui Jerzy Grotowski. Decernarea *Premiului Europa pentru Teatru*, în valoare de 60 000 €, regizorului Krystian Lupa, după ce doar cu un an înainte Juriul acordase *Premiul Noi Realități Teatrale* discipolului său Krzysztof Warlikowski, confirmă, o dată în plus, extraordinara vitalitate a culturii poloneze.

I. ARHIPELAGUL SCENEI POLONEZE

„...Teatrul, afirmă criticul de teatru Piotr Gruszczyński (tovarăș de drum și de idei al lui Warlikowski, edificând împreună Teatrul Nou (Nowy), *e un arhipelag impunător pe harta culturală a Poloniei. De când a apărut, scena constituie cutia de rezonanță, acompaniatorul fidel în raport cu realitatea extrateatrală*”. În acest arhipelag, critica - și o spun cu regretul profund pentru cum se poziționează în strămtul nostru peisaj cultural - servește de far: fiecare insulă dispune de unul propriu, chiar și de mai multe; criticii animă festivalurile, conduc teatrele și revistele, asigură continuitatea. Apar numeroase reviste de specialitate, mai apreciate fiind *Dialog*, *Teatr*, *Pamiętnik teatralny*, *Théâtre en Pologne* / *The Theatre in Poland*, *Didaskalia*. Am vizitat de mai multe ori, cu îndreptățită gelozie profesională, Institutul Teatral „Zbigniew Raszewski”, un centru unde viața fierbe și se întâmplă mereu ceva. Într-un parc superb din inima orașului, într-un fost spital, comunitatea teatrală și-a amenajat, cu bani publici, un nucleu unde să se simtă bine și să poată activa, punând în valoare tot ce se întâmplă în teatrul contemporan (în plan local și internațional), pentru a stimula noutatea și creativitatea, protejând, în același timp, memoria teatrului. A rezultat un complex modern cu spații de arhivare, bibliotecă, laborator de documentare, sală de lectură bine echipată, sală de spectacole, librărie, galerie de artă și - foarte important! - cafenea teatrală, ca spațiu inspirator de întâlniri conviviale. Paweł Sztarbowski, directorul Departamentului de promovare, și neobosita Joanna Nawrocka, șef Relații externe și contacte internaționale, ne-au descris proiectele pe rol - festivalul de teatru pe net (vezi: www.e-teatr.pl), festivalurile regionale, programele de editare, vernisajele, lecțiile. Un colectiv de tineri inimoși filmează spectacole și le postează pe Youtube și pe site. Directorul Institutului Teatral, Maciej Nowak, este o autoritate incontestabilă, fiind jurnalist cultural, fost redactor la *Curier Teatral* și la *Ruch Teatralny*. În 1998-2000 a condus Departamentul cultură la *Gazeta Wyborcza*, mai apoi a asigurat directoratul pentru *Teatr Wybrzeże* de la Gdansk. În timp ce la noi nimeni nu se preocupă la modul serios de istoria materială, palpabilă a teatrului - se știe doar că arta actorului e asemeni sculpturii în zăpada -, Institutul varșovian are, cu certitudine, una dintre cele mai bogate arhive din lume. Laboratorul de documentare înmagazinează peste 8 milioane de articole de presă, 2 milioane de fotografii, 4 mii de afișe și postere, 800 mii de caiete-program, sute de materiale audiovizuale, precum și sute de mii de documente, provenite din arhivele personale ale artiștilor. Un interesant

proiect ține de Școala spectatorilor, proiect educațional ce include spectacole, dar și dezbateri, ateliere de teatru pentru copii, studenți și pedagogi.

O altă caracteristică a peisajului scenic polonez face ca, pe lângă diverse forme dramatice inspirate în general de literatură, să prolifereze genuri în care cuvântul este secundar: teatrul plastic, muzical, de mișcare și de dans. Sunt populare teatrele de păpuși și marionete, de umbre, de hârtie și de foc (un asemenea teatru a participat cu brio, grație suportului Institutului polonez de la București, la Bienala Teatrului „Eugene Ionesco”). În paralel cu instituțiile profesioniste autorizate, beneficiind de scene și trupe constante și de o tradiție seculară, apar, în orașe și orășele, numeroase colective originale, tinere sau mai puțin tinere, de amatori sau ambulante, lipsite de sedii și de resurse, activând fructuos în bază de proiecte și de entuziasm molipsitor. S-ar putea ca astăzi Polonia să dispună de cele mai multe teatre pe cap de locuitor: aproximativ 600, cifra fiind în creștere constantă.

1. În continuă evoluție

Piotr Gruszczyński, cunoscut critic și dramaturg, teoretician al mișcării teatrale poloneze, scrie și despre teatrul polonez ca avanpost al rezistenței sociale, al luptei pentru salvagardarea identității naționale și a libertății de expresie. După anul 1989, când visul libertății a devenit realitate, subit, teatrul și-a pierdut reperele, lipsit de poziția privilegiată de crainic al adevărului (enunțat aluziv, prin tertipuri, grație unui sistem complex de simboluri). De-acum încolo, cum adevărul e la îndemâna tuturor, teatrul și-a diminuat acțiunea politică și a fost supus legilor economiei de piață. A trebuit să-și redefinească rolul în noile condiții, păstrând interesul publicului. Paradigma romantică fiind abandonată, ce stilistică sau convenție teatrală urmează? Teatrele s-au orientat din mers și au început să se divizeze după principii noi. O parte din teatrele de repertoriu, predominante în Polonia, cu trupe fixe, finanțate din bani publici, s-au orientat spre spectacolele de divertisment, renunțând la ambițiile anterioare, în speranța de a câștiga bani. Alții au acceptat orice risc, nu și-au trădat vocația, continuând să profeseze teatrul de artă. Timpul a demonstrat că au câștigat partida cei perseverenți, deși victoria artistică rimează, de cele mai multe ori, cu situația materială precară. Piotr Gruszczyński susține că scena poloneză e un „*arhipelag compus din insule și insulițe populate de numeroși artiști ce configurează teatrul contemporan*”.

Un tur de orizont pentru cititorii revistei va începe cu „*Insula marilor dispăruți*”: trei personalități distincte au influențat evoluția teatrului polonez, au modificat însuși modul de a gândi scena, actorul, rolul și impactul teatrului în societate, operând deschiderea imensă către exterior. Cei trei ierarhi deschizători de drumuri sunt Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor și Konrad Swinarski. Și dacă primii doi sunt foarte cunoscuți, K. Swinarski (1929-1975) e un geniu oarecum de importanță locală, intrând în istorie, în special, prin montarea arhi-dramelor ce au forjat identitatea poloneză: *Dziady* (*Străbunii*) de Adam Mickiewicz (1973) și *Wyzwolenie* (*Slobozirea*) de

Stanislaw Wyspianski (1974) la *Teatr Stry* de la Cracovia. K. Swinarski a demonstrat că frontiera dintre real și teatral este extrem de fragilă, depășind uneori convenția și caracterul artificial al montării și aderând la existența reală, că cele două lumi - reală și imaginată - se interpătrund și se completează reciproc într-o relație mutuală, că adevărul vieții există în teatru și că teatrul poate fi un mijloc de căutare a adevărului. După ce a pus magistral în scenă creațiile romanticilor polonezi, K. Swinarski a montat și autori contemporani, dar și Shakespeare (a murit într-o catastrofă aviatică în timp ce repeta *Hamlet*). De T. Kantor se vorbește destul de mult și la noi, în Moldova... Jerzy Grotowski (1933-1999) este cel care a reinventat teatrul modern și a lansat studiile de antropologie teatrală, în special teoriile despre pregătirea tehnică, poziția și misiunea actorului, modalitățile în care acesta se formează și își elaborează personajul. Spectacolul nu e doar reprezentare, ci o metamorfoză complicată în care sunt angrenați plenar atât actorii, cât și publicul spectator. În viziunea sa, teatrul e un vehicul, permițându-i ființei umane să penetreze sfere inaccesibile pe alte căi. J. Grotowski a părăsit Polonia în anii '80 (din 1985 activează în Italia, apoi în SUA și Franța). Din 1990, la Wrocław funcționează Centrul de studii teatrale și culturale „Jerzy Grotowski”.

În principiu, călătoria pe insula celor morți evidențiază una din principalele calități ale teatrului polonez: este un teatru de autor, marcat de personalități puternice, artiștii venind adesea din artele plastice, creând propriile lor universuri inedite. Înaintașii credeau cu patimă că teatrul nu e doar divertisment, mijloc de a petrece agreabil timpul, ci un periplu, adesea nu lipsit de pericole, spre necunoscut, o tentativă de a decifra misterele existenței umane.

Următoarea „insulă” este cea a măștrilor moderni, de asemenea cunoscuți pe plan mondial: Andrzej Wajda (născut în 1926), Jerzy Jarocki (născut în 1929) și Jerzy Grzegorzewski (născut în 1939). Indisolubil legați de destinele comunității, ei au manifestat o atitudine patriotică clară, ani în șir punând oglinda artei în fața societății poloneze. Pentru Andrzej Wajda teatrul este doar o acțiune complementară cinematografiei. Și totuși, spectacolele sale au avut un impact uriaș asupra publicului (poate și grație faimei regizorului de film), în special cele trei inspirate din opera lui F. Dostoievski. În 1989, cu *Hamlet*, A. Wajda propunea un comentariu acid al noii realități, catalizând dezbateri publice despre locul și vocația teatrului contemporan. Spectacolul se juca într-o cabină, *Hamlet* era actor, mai bine zis actriță (Teresa Budzisz-Krzyzanowska), fapt ce pune în evidență caracterul său meta-teatral. Publicul, înghesuit în cabina strâmtă a actorului, care se pregătea să intre în rol, întrezărea uneori acțiunea animată în scena mare de Claudius și Gertrude. Și mai importante apăreau mecanismele secrete ce-l vizau pe acest *Hamlet*, aruncat în afara dramelor istoriei, confruntat direct, în infinita sa singurătate, cu „A fi sau a nu fi?”. În acel moment, întrebarea se referea la teatrul polonez în ansamblu și fiecare actor în parte, însă puțini își dădeau seama...

Pe diagonală, în raport cu „Insula somităților”, se poziționează pregnant *Ithaca* lui Krystian Lupa. Ase-

meni lui Tadeusz Kantor, Krystian Lupa (născut în 1943) și-a consacrat activitatea edificării unui teatru unic în felul său. Am avut bucuria să-i urmăresc câteva spectacole polifonice: cu certitudine, nu sunt sortite succesului la public. De obicei, regizorul montează proză de valoare, spectacolele sale foarte lungi având un efect hipnotic asupra spectatorilor. E un fel de vrăjeală misterioasă. Kr. Lupa a scris volumul *Utopia și locuitorii săi*, dar este și autorul conceptului de *teatru suspendat*, cel ce investighează subconștientul prin metode specifice. Face uz de un limbaj inedit, extrem de elaborat. Mai curând, o încercare de explorare a sufletului uman în căutarea sensului vieții și a esențelor lumii, o tratare individuală a noțiunilor de timp, spațiu și joc actoricesc. De regulă, la Kr. Lupa spațiul scenic este separat de spectatori printr-un văl (al patrulea perete, transparent) sau prin fire subțiri, axe ale unor coordonate matematice. *Actorul - omul - personajul* (nu există granițe între aceste trei ipostaze) este ferecat într-un laborator al sufletului uman. Timpul scenic curge adesea în ritmul vieții reale, fără grabă, evenimentele prezentate putând evolua firesc. Kr. Lupa le interzice actorilor săi „să joace” „ca în viață”, să mimeze. El le cere actorilor să se concentreze în măsura posibilităților, să aibă curajul de a experimenta, să fie gata de a-și expune străfundurile propriului subconștient. Rezultatele nu întârzie - după un spectacol atât de dens, e cu neputință să revii la teatrul de rutină, convențional, unde toată lumea tinde să înșele pe toată lumea. Intensitatea jocului în aceste spectacole, ce durează ore în șir, îl introduce pe spectator într-o stare de sensibilitate extraordinară, îl face receptiv, îi oferă stimulenți și impresii necunoscute până atunci, culminând cu catharsis-ul antic. Analiza societății în haosul valorilor îndoielnice, lumea decadentă, în descompunere, induce, paradoxal, concluzii optimiste: există, totuși, speranța mântuirii prin artă, în plan imediat, și prin credință, pe termen lung. Spectacolul *Ulysse reîntors în Ithaca* (drama vizionară *Powrót Odysa (Întoarcerea lui Ulysse)* de Stanislaw Wyspianski, pe care regizorul a pus-o în scenă de două ori) poate fi considerat emblematic pentru întreaga creație a lui Kr. Lupa. Ithaca reîntoarcerii nu e nici pe departe Arcadia, tărâmul împlinirii în fericire, ci spațiul omului degradat. Urmându-și destinul, Ulysse înaintează spre moarte. Locul său e luntrea lui Charon, traversarea apei Styx-ului fiind adevărata vocație a ființei umane.

2. Experimentul ca stare de spirit

Tinerii oameni de teatru sunt un plancton deosebit: se manifestă energic, agresiv, provocator prin excelență. Decretarea stării excepționale din 1981 făcuse imposibilă activitatea teatrală, era ca o gaură neagră, câțiva ani nici un tânăr nu s-a manifestat cu adevărat. În schimb, anii '90 au impus apariția unei pleiade de tineri regizori foarte ambițioși și extrem de valoroși la Varșovia și Cracovia, doi poli-concurenți ai mișcării scenice, dar și în alte orașe și orașele. Ei nu au, practic, nimic în comun, unindu-i doar momentul temporal al creării teatrelor și speranța descoperirii noilor sensibilități. Majoritatea sunt discipolii lui Kr. Lupa, unicul regizor polonez despre care se poate afirma că are o școală de teatru, nefiind vorba de

acoliți sau imitatori, ci de individualități impregnate de lecțiile profesorului. Printre ei, Grzegorz Jarzyna, Krzysztof Warlikowski, Anna Augustynowicz și Piotr Cieplak au reușit să-l și depășească cu exemplar curaj. Ei, primii, au remarcat că, după 1989, în Polonia s-a schimbat totul, deci și publicul spectator. Prin urmare, ei nu au adoptat atitudini de dispreț orgolios față de publicul tânăr, format în principiu în sălile de cinema, de muzica modernă și de televiziune. Dimpotrivă, ei au explorat resursele culturii de masă, pentru a aduce în scenă universul celor de-o seamă cu ei sau și mai tineri, propunând o nouă estetică, fundamentată pe principii etice. Teatrul de orientare liberală, expus tirului criticii conservatoare, a restabilit credința într-un posibil dialog social prin intermediul teatrului și a re-umplut sălile, revigorând alianța tradițională a teatrului polonez cu publicul său. Un detaliu semnificativ: activitatea teatrală a sus-numiților directori de scenă dispune de o paradoxală valoare pedagogică, încercând să cultive morala fără a renunța la valoarea artistică. Tot mai mult teren îi revine teatrului alternativ. Am întâlnit reprezentante viguroase ale genului, am văzut spectacole extraordinare, m-a copleșit invidia pentru ce și cum fac, pentru impactul public...

Or, teatrul alternativ era foarte activ în anii '60-70, ca loc de angrenare socială, de coagulare a atitudinilor de integritate etică. Realmente represați politic, impuși să părăsească Polonia, artiștii n-au cedat, ba chiar au reușit să impună o estetică originală, au găsit noi mijloace de expresie. A funcționat permanent un laborator artistic activ, teren experimental pentru diferite inițiative preluate ulterior de teatrele tradiționale. *Teatr Osmego Dnia* (Teatrul Zilei a Opta), *Provisorium* și *Akademia Ruchu* (Academia Mișcării) sunt și astăzi în top. Constituind legenda vie a avangardei și a culturii de rezistență, protestatare, teatrele n-au încetat să producă spectacole bune. La Festivalul Malta de la Poznań, într-o pădure-parc, s-a prezentat un spectacol metaforic, o alegorie colosală, jucat pe trei scene diferite, cu zeci de actori, muzică live și tehnologii ultra-moderne, proiecții video și laser, inclusiv proiecții pe fum. *Timpul mamelor*, montat la *Teatr Osmego Dnia*, alternând spațiile și modalitățile de expresie, întreținea o uluitoare stare de efervescență. Denumirea colectivului conținea o doză solidă de protest: ziua a opta, inexistentă în calendar, este cea în care te creezi pe tine însuși. Ca și emulul său, *Biuro Podrozy* (Agenția de voiaj), *Teatrul zilei a Opta* participă activ la cele mai renumite festivaluri.

De altfel, *Biuro Podrozy*, fondat de Paweł Szkotak la Poznań în 1988, în principiu, a învățat meserie de la *Teatrul Zilei a Opta*. Atunci când toată lumea visa să emigreze, să fugă din Polonia, ei au decis să ofere alternativa evadării prin teatru și, totodată, să ia în bășcălie interdicțiile de circulație, călătorind prin spectacolele lor. O fac până astăzi, funcționând în bază de proiecte. Au început prin a contesta ironic realitatea și au fost primii care au jucat în spații neconvenționale, mai des în stradă, parcă intuind că, în curând, publicul va părăsi sălile clasice. „*Dacă publicul nu vine la teatru, să mergem noi la el, în mediul lui cotidian*” - aceasta era deviza lor în primii ani de activitate. O intuiție corectă, căci curând a început

să plouă cu premii, *Biuro Podrozy* luând, în 1995, și prestigiosul *Fringe First* la Edinburgh. Cele mai apreciate spectacole, în toată lumea, sunt *Giordano*, *Carmen Funebre*, *Selenauci* (Selenauții), *H of D*. Prezentând chiar și texte românești, ei își doresc să participe la BITEI. Apropos, o tentativă eșuată a fost invitarea spectacolului *Carmen Funebre* la BITEI 2008. Ceva însă n-a funcționat. Poate, altă dată...

Acum, au apărut și alte insule cu tendința vizibilă de evoluție, se scrie și se discută mult despre junii regizori de viitor Jan Klata, Michał Zadara și alții. Michał Borczuch, născut în 1979, a montat recent *Lulu*, spectacol ce se joacă la *Teatr Stary* din Cracovia. Ca și pe Warlikowski sau pe Lupa, pe M. Borczuch îl preocupă nu atât montarea pieselor, cât crearea propriului teatru, lucrând cu o trupă de actori permanenți. El a făcut studii serioase, a absolvit Academia de Arte, fiind și scenograf. Spectacolele sale poartă un pronunțat caracter de autor, fiind foarte inventive, interesante, convingătoare. Este „*Insula speranței*”. Sună patetic, însă Polonia, în mare, continuă să creadă că teatrul o poate salva. În aceasta rezidă forța, pe mica planetă culturală, a primatului valorilor artistice.

În centrul Varșoviei a mai apărut un nucleu civilizațional: *Teatr Nowy*, proiectul european al lui Krzysztof Warlikowski. Un complex multifuncțional, cu sală ultramodernă, cinematograful, bibliotecă, mediatecă, grădină pe acoperiș. Fostul garaj din secolul trecut, de prin anii '20, a fost transformat într-un Centru Pompidou al Varșoviei. Însă și înainte de a ajunge în posesia acestui sediu, Kr. Warlikowski și echipa lui produceau numeroase spectacole, atât în Polonia, cât și peste hotare. Aveau un principiu curios: închiriau spații nu pentru spectacole, ci pentru repetiții, spectacolele jucându-le unde considerau de cuviință, mai curând în spații neconvenționale, decât pe scene străine. Un teatru ce se respectă, preferând să joace, bunăoară, în secțiile dezafectate ale fostei fabrici de producere și îmbuteliere a alcoolului, în cartierul Praga. *Teatr Nowy* a demarat câteva proiecte ce țin de practicile culturale ale comunității, inclusiv de activitatea literară, adoptând o politică editorială impresionantă. Astfel, una din activitățile curente reușite ale *Teatrului Nowy* este lansarea concursurilor literare pentru spectatorii și autorii tineri, scoțând apoi la public un fel de ... spectacole tipărite, dar și albume de artă. Odată la 3 luni, se editează un roman în foileton, însoțit de un comics, iar în fiecare săptămână apare câte un fascicol difuzat gratuit prin mijloacele de transport în comun, la Varșovia și în alte orașe. Fiecare fascicol e scris, de fiecare dată, de un alt tânăr autor. Tiparul fiind ieftin, proiectul se realizează în colaborare cu o editură de la Cracovia. Concomitent, se derulează acțiuni variate: concerte, expoziții, ateliere, dezbateri publice. Sunt frecvente și foarte așteptate concertele compozitorului teatrului Paweł Mykietin, expozițiile scenografului Malgorzata Szczesniak. Sunt mereu lansate concursuri adresate tinerilor și necunoscuților fotografi și artiști video. În teatru lucrează artiști invitați: un *performance* în spațiu liber, la tema *Ceasurile*, cu artiști din Germania și Kazahstan, s-a produs la Bursa din Varșovia, vechiul sediu al partidului comunist polonez. *Teatr Nowy* organizează cu regularitate conferințe, ateliere,

spectacole-lectură; au invitați din diferite domenii artistice, menținând legătura cu spectacolele lui Kr. Warlikowski. Un grup de pictori din Israel și din Polonia, cu concursul directorilor muzeelor de la Auschwitz și Treblinka, au realizat o acțiune de real succes la tema... bancurilor despre Holocaust.

3. Teatrul Național își re-confirmă valoarea

Teatrul Național din Varșovia, instituție solidă, navă-amiral a culturii poloneze, activează oarecum la celălalt pol, însă este orientat în aceeași direcție. Directorul artistic al instituției, criticul Tomasz Kublikowski, ne-a demonstrat cu reală mândrie sălile exemplar dotate, Muzeul teatrului, cafeneaua cu alură de anticariat artistic. Mai sunt și astăzi impresionată de spectacolul extraordinar *Cosmos*-ul după Witold Gombrowicz, montat de Jerzy Jarocki, ce se menține pe afiș mai mult de o stagiune. Octogenarul J. Jarocki continuă să fie în formă și nu-și dezmințe propria legendă. Anume J. Jarocki l-a adus pe W. Gombrowicz pe scenele poloneze, l-a promovat extraordinar, încă de pe când era considerat un nume odios. Jerzy Jarocki a făcut ca *Nunta* (acum vreo zece ani, am văzut-o la Paris, în marea scenă de la *Comedie française*, cu Andrzej Severin în rolul titular), pe care a montat-o de 8 ori pe diverse scene, să devină unul din textele fundamentale ale dramaturgiei poloneze. A montat și *Opereta*, și *Ivona*... Caz special, *Cosmos*-ul este adaptarea scenică a ultimului roman scris de W. Gombrowicz în exil. E remarcabil preparată, dramaturgic, de însuși regizorul J. Jarocki: textul fluid, absolut teatral, cu replici exacte, scurte, fără monoloage narative, prozaice, captivează, se topește în magma spectacolului ca un cubuleț de zahăr în ceașca de cafea. E pe față măiestria lui J. Jarocki, renumit prin elaborarea multor scenarii regizorale. Textele pe care le pune în scenă sunt întotdeauna riguros elaborate din punct de vedere dramaturgic. L-a lansat pe Mrozek, i-a fost dramaturgul personal, adesea re-construind și rezolvând în felul său, original, piesele acestuia. Spre regret, J. Jarocki este cvasi-necunoscut la noi, în comparație cu, de exemplu, Wajda, Warlikowski, Chajna, deși este, astăzi, unul dintre cei mai importanți creatori de teatru, cu peste jumătate de secol de activitate scenică! Spectacolele sale din anii '70 pot fi clasate la capodopere: *Nunta din 91*, la Cracovia; *Viața e vis* de Calderon, în perioada stării de asediu, în 1982; *Pe jos*, tot de Mrozek, regizat în 1981... La *Teatr Narodowy*, au rămas în analize 3 lucrări: *Rătăcirile*, un colaj despre Gombrowicz realizat de el însuși, *Cosmos*-ul menționat și *Dragoste în Crimeea*, de Mrozek, pe scena mare.

Pe lângă nume mari, de legendă arhivată, pe afișul Teatrului Național apar multe nume noi. Tinerii regizori promițători, apăruiți în peisajul scenic, sunt căutați, observați, curtați, ademeniți să colaboreze, stabilindu-se contacte și planificându-se proiecte comune. O tendință constantă, laudabilă, este asigurarea debuturilor tinerilor regizori din afara capitalei. Varșovia este un oraș complex, dificil, de aceea pentru un tânăr contează mult să se producă la Teatrul Național, unde i se oferă o șansă sigură. *Teatr Narodowy* a organizat debutul în capitală pentru Agnieszka Olsten, Maia Kleczewska, Michal Zadara. Paleta și diapazonul activității teatrului este extins: de la octogenarul

J. Jarocki la tinerii debutanți. S-ar părea că programul este eclectic, mai curând, însă, se face tentativa de a întreține o microclimă aparte, de a stimula creativitatea, sinergiile, de a face să se întâlnească cât mai multe genuri și orientări, tot ce este mai valoros în teatrul polonez, fără o linie ideologică sau orientare strictă. Mai curând, în conformitate cu criterii axiologice sigure. E greu să crezi un teatru, în special un Teatru Național, ținând cont de diferențele de viziune între generații, grupuri, tabere conflictuale. Teatrul e viu, nesupus. Mereu în mișcare.

În scena Teatrului Național este prezent tot ce-i interesant și promițător, tot ce-i de valoare și bine făcut din punct de vedere artistic, fie experiment sau montare tradițională, tot ce incită, stârnește energii, orice activitate artistică. Sunt, desigur, și lucrări nereușite, dar din asta nu se face o tragedie. În condițiile în care cultura și societatea Poloniei sunt în permanentă schimbare, ce poate face Teatrul ca să fie util? Să nu se închidă apriori în găoacea sa. Să se axeze pe criterii de valoare, nu pe dogme și ideologii. În acest sens, teatrul conduce lumea.

Astăzi, în Polonia continuă să apară multe teatre, concurența este acerbă. Desigur, dramaturgia poloneză constituie o obligație de onoare. Primele stagioni de după 1989 puneau accentul pe drama contemporană. Se insistă în favoarea dramaturgiei clasice, dar aici se iscă o problemă: pe regizorii în vogă astăzi nu-i interesează clasicii. Kr. Warlikowski n-a montat nici un dramaturg clasic polonez. În schimb, Michal Zadara vine cu o privire proaspătă, montând inventiv clasicii polonezi. La fel procedează și cei foarte tineri. Clasica mondială, în traduceri și interpretări noi, proaspete începe să trezească interes. Pe ultimul loc rămâne dramaturgia modernă străină. Nu există dogme nici aici... Totuși, e prezentă în repertoriu, are și unde: *Teatr Narodowy* joacă și montează concomitent pe 4 scene, 30 de titluri, lansează multe activități pentru public, expoziții, spectacole, întâlniri, conferințe, ateliere, dezbateri publice (peste 300 de manifestări anuale, plus 500 spectacole). Se joacă în fiecare zi, fără excepții, plus matineele de sâmbătă și duminică, plus ocaziile speciale. Pentru 90 la sută, sălile sunt ocupate. Sunt și spectacole cu mai puțini spectatori, însă când se joacă în scena mare, de regulă, sala e ocupată mai mult de 100%. Teatrul susține câteva proiecte internaționale, fiind într-o relație fructuoasă de parteneriat cu Teatrul de la Craiova, cu Mircea Cornișteanu și Emil Boroghina. Aici se organizează periodic Festivalul Teatrelor Naționale din Europa, cu participarea reprezentanților tuturor țărilor. La încheierea festivalului, are loc simpozionul „*Rolul, locul și caracterul Teatrelor Naționale în epoca modernă*”. Festivalul se desfășoară pe o perioadă de câteva luni: septembrie – noiembrie. Teatrele vin, joacă și pleacă. La asemenea evenimente au participat *Piccolo Theater*, *Alexandriinskii* cu *Căsătoria* de Gogol, *Comedie Française* cu un Claudel, englezii cu *Valurile Virginiei* Woolf, *Burgtheater* de la Viena cu *Femeia-diavol*, un triumf amoros într-un mediu provincial, Teatrul de la Craiova...

4. Mogucii la Varșovia, Ionesco la Cracovia

La Cracovia, am coborât în sălița legendară din faimosă pivniță-cabaret „*Piwnica Pod Baranami*”; la Tea-

trul *Stu* am privit spectacolul *Demonii* de F. Dostoievski (biletul costa aproape o sută de euro!), am fost la *Cricoteka* lui Tadeusz Kantor și am urcat scările abrupte ale unui imobil foarte vechi, până în atelierul-galerie unde Kantor a locuit și a activat ultimii ani: pe noptieră erau cărțile pe care le-a frunzărit în ultimele clipe ale vieții.

Tot la Cracovia, la *Teatr Stary*, am fost la premiera cu *Regele moare sau ceremonia* de Eugene Ionesco, în regia lui Piotr Cieplak, un spectacol montat *expre* pentru unul din marii actori ai scenei poloneze, Jerzy Trel. Moartea regelui semnifică, de fapt, moartea teatrului, în rolul lui Berenger fiind incluse fragmente din spectacolele de succes pe care le-a jucat actorul. Spectacolul este plin de referințe și citate greu de perceput pentru neofiți, pentru cei care nu cunosc istoria teatrului polonez și a momentelor sale de glorie. Sfârșitul, când Berenger, resemnat, trece printre rânduri, desculț și aproape dezbrăcat de toate regaliile - goi venim în această lume, goi ne retragem din ea -, ca să iasă în hol, de unde se aude un scâncet de copil, emoționează profund. Totuși, în topul meu personal, un loc aparte îi revine spectacolului montat de Andrei Mogucii (Sankt Petersburg) la *Teatrul Dramatyczny*. Dramaturgul și vice-directorul artistic al teatrului, Dorota Sajewska, ne-a vorbit despre colaborarea, ce a durat o lună și jumătate, cu eminentul regizor rus, despre atenția pe care acesta a acordat-o specificului polonez. În spectacol a răsunat muzica originală a lui Modest Musorgskii (nici nu se putea altfel!), însă tot ce ține de folclor, de popor, li s-a comandat special etnografilor și compozitorilor polonezi. Spectacolul este o dezbatere despre fragilitatea ființei umane, despre familie ca ostatic în lupta pentru putere. „*Puterea e o capcană*, - afirmă A. Mogucii, - *și cei ce cad în ea de cele mai multe ori sunt rudele, copiii personajului central; pe Godunov, puterea l-a costat enorm - au fost sacrificați toți cei pe care i-a iubit*”. De fapt, se face aluzie și la relația belicoasă dintre Rusia și Georgia, și la criza petrolului - decorul, riguros elaborat, este compus, în special, din butoaie goale, de metal. Butoaiele - 300 cum ne-a confirmat Dorota Sajewska numărul exact! - sunt, după caz, capcană pentru țareviciul Dmitrii, catedră, clopot, loc de spovedanie, masă, pedestal. Sunt utilizate activ mijloace multimedia, iar în final, peste sală trec avioane, bombardiere înfricoșătoare ce ne implică și pe noi, spectatorii secolului al XXI-lea, în canavaua tramei de secolul al XIX-lea. S-a creat o comuniune perfectă între scenă și sală, între oameni care se înțeleg din priviri, respiră, oftează și suferă în același ritm. Ca și acum sute de ani, pe timpul lui Godunov, „poporul tace”. Teatrul însă are multe de spus - în Polonia.

II. OGLINZI PARALELE: TEATRUL NOSTRU, CARE AR PUTEA FI...

...De câte ori am ocazia să văd spectacole sau să citesc piese poloneze, mă înțeleg regretul: din păcate, la noi se montează foarte puțină dramaturgie poloneză, contemporană sau clasică (Vlad Ciobanu și-a încercat, împreună cu studenții săi, forțele pe *Iwona, prințesa Burgundiei* de Gombrowicz). Deși acum câțiva ani s-a lansat cu fast, la Chișinău și la Bălți, an-

tologia *Made in Poland*, conținutul ei nu prinde, nu are ecou în mediul nostru teatral. O cauză ar putea fi descendența noastră din altă tradiție scenică - influențată de școala teatrală rusă și de teatrul realismului psihologic, suntem oarecum refractari la teatrul grotescului, al ludicului ironic, al absurdului *in extremis*, practicat de polonezi. În anii '90, publicul polonez prinsese a ocoli sălile de teatru (devenit, între timp, formă de divertisment, distracție, pierzându-și suflul mesianic de odinioară). Însă curând, grație tinerilor regizori *paricizi*, cum i-a denumit Piotr Gruszcinski (în special, prin efortul celor doi prieteni-rivali, ambii foști elevi-model ai lui Krystian Lupa, Krzysztof Warlikowski și Grzegorz Jarzyna), spectatorii tineri au năvălit literalmente în stal, recunoscându-se în personajele spectacolelor de ultimă oră.

1. Noua dramaturgie: martorul, participant activ

Dramaturgii formați după căderea zidului berlinez nu-și mai reglează conturile cu fantomele trecutului comunist - ei, efectiv, nici n-au apucat să-l cunoască -, ci, mai curând, încearcă să reprezinte viața celor de-un leat cu ei, să arunce un spot de lumină peste partea ascunsă a jinduitelor prefaceri sociale. Ei scriu în cunoștință de cauză despre depresie, despre alienare și inadaptabilitate, despre criza familiei moderne; pun în discuție prăpastia tot mai profundă dintre bogați și săraci, erodarea relațiilor afective, violența, omniprezența precum radiația, atotputernicia consumerismului. Dramaturgul, după cum afirmă un slogan, și-a abandonat turnul de fildeș, a coborât în stradă, printre oamenii despre care scrie: nu mai este privitor ca la teatru, dintr-o parte, ci martor interesat, participant activ al evenimentelor despre care scrie. Totuși, revelarea numărului impunător de talente dramaturgice a devenit realitate grație concursului activ al mai multor instituții, de stat și independente. Din 2001, la Radom, se organizează Festivalul Dramaturgiei Contemporane, *Radom odwazny*. Aici a debutat, printre alții, Marek Modzelewski. În 2003, deja cunoscutul dramaturg din generația de mijloc Tadeusz Slobodzianek lansează la Varșovia *Laboratorium Dramatu*, echivalentul polonez al Programului *Young Writers* (Royal Court Theatre de la Londra), combinație lucrativă, teatru-studio și ateliere, workshop-uri permanente de dramaturgie. Slobodzianek reușește să adune un grup compact și motivat, o duzină de autori debutanți, ce s-au afirmat curând la rampă: Robert Bolesto, Joanna Owsianko, Magda Fertacz, Tomasz Man, Tomasz Kaczmarek, Paweł Jurek ș.a. Un studiou de dramaturgie s-a creat în cadrul Teatrului Național: aici s-a produs originalul proiect *Norymberg* al lui Wojciech Tomczyk. Prin Grzegorz Jarzyna, unul din animatorii redeschetării teatrale poloneze, demarează, la *Teatrul Rozmaitosci*, proiectul *TR/PL*: la elaborarea și pregătirea pentru scenă a textelor lucrează alt grup de dramaturgi și prozatori începători, printre care Dorota Masłowska, Marek Kochan, Michał Bajer.

Cu o ritmicitate de invidiat se editează antologii de dramaturgie. Astfel, cunoscutul critic Roman Pawłowski a girat două dintre acestea: *Generația porno* (2003) și *Made in Poland* (2006); profesorul Magorza-

ta Sugiera a pregătit pentru tipar volumul *Ecouri, replici, fantasme* (2005); *Teatrul Rozmaitosci* a editat cu legerea TR/PL (2006). La *Universitatea Jagielloniană* de la Cracovia s-a înființat primul în Polonia *Studio de dramaturgie*. În același timp, Ministerul Culturii și al Patrimoniului Național acoperă costurile de producție ale spectacolelor, create în baza pieselor premiate la concursurile de dramaturgie contemporană. Foarte multe teatre comandă autorilor piese noi: astfel a apărut piesa *Balada despre Zakaczawie*, lecturată cu succes, în direcția de scenă a lui Anatol Durbal, și la Chișinău, în cadrul proiectului *Made in Poland*. Un detaliu important, specific polonez, este faptul că autorii sunt coopțați în trupă, unde li se oferă posibilitatea de a vedea realmente din interior evoluția textului, de a-l lucra din mers, în timpul repetițiilor, de a-l testa pe viu, împreună cu actorii și regizorul. În schema de personal a apărut funcția de dramaturg, prin analogie cu tradiția teatrului german. Mulți dintre autorii faimoși au beneficiat de șansa de a fi dramaturgi „cu acte în regulă”, angajați oficial în teatru.

Cronicarii fac distincția clară între cele două linii strategice principale ale dramaturgiei poloneze recente: prima, *neorealistă*, după cum susține același R. Pawlowski, se orientează spre document, fiind înrudită cu *verbatim*-ul teatrului anglofon. Se resuscitează tradiția realistă, oarecum abandonată în teatrul polonez din ultima jumătate a secolului al XX-lea. Dramaturgii neorealiști renunță la finețuri, precum metaforele și alte figuri de stil, merg direct la sursă, apelează la fapte, documente, de multe ori vin din jurnalism și fac ei înșiși investigații. Piese sunt scrise într-un limbaj cotidian, colocvial, abordând teme stringente, la ordinea zilei: șomajul, traficul de ființe umane, emigrația. Personajele sunt marginale, oamenii care, din motive economice sau de alt ordin, sunt excluși de societate: delicvenți minori, femei de stradă, șomeri, homosexuali. Spectatorii își recunosc mediul de existență, temele abordate le sunt mai mult ca apropiate - e însăși viața lor. Reprezentanții docudramei, ai direcției neorealiste, sunt Przemysław Woyciechek (în spectacolul *Made in Poland*, pus în scenă la Legnica, apare un personaj emblematic - skinhead-ul Bogus -, care, cu „Fuck off”-ul tatuat pe frunte, luptă pentru dreptate, înarmat cu o bătă de baseball), Pawel Sala, Robert Bolesto. În această ordine de idei, Pawel Demirski a realizat admirabil proiectul *Szybki Teatr Miejski (Fast Urban Theatre sau Teatrul Rapid Municipal)* la Gdansk. Reprezentațiile, inspirate de interviuri și reportaje, au luat în colimator probleme precum neonazismul, participarea Poloniei la războiul din Irak etc. Caracterul documentar era subliniat și prin faptul că unele spectacolele s-au jucat în interioare autentice, ne-teatrale: apartamente, aziluri pentru marginali.

Laboratorium Dramatu, animat de T. Slobodziekanek, a ales să le adreseze reprezentanților clasei de mijloc un program special, să le propună o oglindă noilor favoriți ai sorții. Astfel, a făcut multă vâlvă piesa Joannei Owsianko *Tiramisu* (2005), despre tinerele femei, angajate în publicitate, care, în numele carierei, al succesului iluzoriu, al consumerismului derizoriu, renunță totalmente la viața personală firească. Spectacolul, pus în scenă la *Teatrul Studio Buffo*, s-a mențit

nut în capul afișului două stagiuni la rând, jucându-se cu casa închisă, confirmând intuiția lui Slobodziekanek: noua clasă de răsfățați ai sorții este gata să plătească un preț bun pentru a se recunoaște în portretul scenic, chiar dacă acest portret este departe de ideal.

Cealaltă direcție dramaturgică urmează concepția teatrului post-dramatic, ce răstoarnă ierarhiile, *răspunzând haosului lumii printr-un haos al construcției*, compunând tablouri scenice din fragmente de dialoguri și de replici neterminate, renunțând la caractere și eroi desenați amplu și complet. De această platformă țin, în special, dramaturgii grupați în proiectul TR/PL al Teatrului *Rozmaitosci*: Szymon Wroblewski, Michal Bajer, Dorota Masłowska. Regizorii care montează piesele tinerilor dramaturgi - Michal Borczuch, Barbara Wysocka, Radosław Rychcik, Krzysztof Garbaczewski, Weronika Szczawińska -, de asemenea foarte tineri, nu au nevoie să fie „paricizi”, să se revolte împotriva unor autorități consacrate precum Warlikowski sau Jarzyna. Ei sunt invitați să monteze în teatrele acestora, sub supravegherea lor atentă și binevoitoare. Și nu doar atât: genurile teatrului post-dramatic, provocatoare, incitative, au reușit să spargă gheața indifferenței teatrelor oficiale, de stat (care, ca și pe la noi, se aciuaseră comod la umbra arborelui bugetar, preferând să monteze ... autori decedați, morți de-a binelea), să se impună nu doar pe scenele independente. Participând la proiectul *Polish Theatre Showcase și 31st Warsaw Theatre Meetings*, organizat de Institutul Polonez de Teatru și de Institutul „Adam Mickiewicz”, am avut ocazia să mă conving că teatrul polonez e o forță tânără, imaginativă și, în primul rând, conformă așteptărilor publicului. Spectacolele prezintă, caledoscopic, imaginea Poloniei de astăzi - dură, insolentă, rațională -, diametral diferită de cea din pozele glamour din ghidurile turistice.

2. Tânăr și neliniștit

Așa apare teatrul polonez contemporan, în toată amploarea și diversitatea sa. Majoritatea absolută a spectacolelor din program pornesc de la texte scrise de autori polonezi foarte tineri. Dorota Masłowska, născută în 1983, laureată a Premiului *Polityka*, este un caz aparte: ea este unul din dramaturgii cei mai montați, lucrările sale fiind traduse în 12 limbi, inclusiv în română. Și-a cultivat un stil propriu, inconfundabil, scriind într-un limbaj frust, cinic, dezinhibat, impregnat de cuvinte obscene, de clișee din mica publicitate, din cotidianul mass-mediilor. Teodor Ajer scria despre Dorota Masłowska, în revista *Contrafort* din ianuarie 2008, că poartă o „coafură asimetrică, breton în unghi ascuțit, țoale pestrițe, trase pe ea aparent fără vreo ordine. Steluțe-n ochi, un zâmbet de milioane. Fumătoare ciclică. Se poate să fumeze și altceva decât tutun. Să fii «diferit» e la modă acum nu doar în Polonia. Dar lumea cititoare zice că Dorota nu-i în pas cu moda. Cititorii, departe de a fi doar din generația tânără, afirmă clar: «Fata e cu un pas înaintea modei. Mai mult, chiar dă brânci modei. Nu doar la țoale, ci și la idei»”². A debutat fulminant, la 19 ani, cu romanul care ar suna cam așa, în traducere *mot a mot*: *Războiul polono-rus sub steag alb-roșu*, apărut în 2002, vândut în 130 de mii de exemplare în Polonia și editat în

același an, în engleză, la *Atlantic Books* și *Grove Press* cu titlul *Alba ca Zăpada și Roșul Rus*. Un succes neașteptat a înregistrat și prima sa piesă de teatru, *Doi români necăjiți, vorbitori de polonă*, imediat preluată de unul de teatre de avangardă, *TR Warszawa*, în cadrul proiectului de promovare a literaturii originale. Personajele piesei sunt doi tineri polonezi, Dzina și Parcha care, mahmuri după o petrecere cu droguri, stropită din belșug cu licori tari, se dau drept cerșetori români, vorbitori de poloneză, și pornesc într-o călătorie inițiată. Voiagul lor - el, un actor de duzină apucând ocazional câte un rol de mâna a doua în seriale tv, ea, mamă celibatară în șomaj, în lumea post-comunistă -, este plin de haz și de neprevăzut. Pretinsul cântec românesc, interpretat de protagonist, sună astfel:

*Martini rose, martini bianco, martini cough.
Martini rose, seitchento, los trabantos, buenos aires.
Ekeserrah, chiquechento, tseic hento, fellatio.
Meerel matzeh, kantare, romeo shnaider, tea and coffee.*

Pe parcursul unui șir de scheciuri, ne pomenim în Polonia profundă, ni se înfățișează un univers social divers, minat de prejudecăți și așteptări înșelate, de complexe și frustrări.

În cadrul recentului *Showcase*, am văzut spectacolul *La noi totul este minunat* după Dorota Masłowska, regizat de Grzegorz Jarzyna la Berlin. Scena reprezintă interiorul unui apartament de bloc, o garsonieră sărăcăcioasă, unde se înghesuie trei generații de extracție proletară: bunica, mama și nepoata-scolăriță, fata cu cosițe platinat, argint viu lunecând pe scândura scenei cu patine pe roțile. Răsună difuzorul omniprezent, o voce gravă rostește cu aplomb: „*Demult, foarte demult, când lumea viețuia în conformitate cu legea Domnului, toți oamenii erau polonezi. Polonia era o țară minunată, cu mări, insule și oceane, pe care plutea flota noastră ce descoperea noi și noi continente. Pe unul dintre cei mai cunoscuți navigatori polonezi îl cheama Krzysztof Kolumb*”. Sala se cutremură de hohote - faptul că asemenea complexe naționale sunt puse în discuție la scenă deschisă nu mai deranjează pe nimeni: în Polonia, prin intermediul teatrului, se conștientizează astfel identitatea, se iau în dezbatere chestiunile spinoase ale istoriei recente. Primul care a adus la rampă problemele identității a fost același Kr. Warlikowski. După ce, în anii '80, și-a făcut un nume în Europa, a revenit la baștină. Dezgustat de contrastul dintre istoria romantică a Poloniei și prezentul lipsit de speranțe, anost și comercializat, regizorul a montat *Hamlet*-ul său controversat - un *Hamlet* vorbind despre oamenii second-hand ai Poloniei, despre resetarea zilei de ieri, a propriei conștiințe etnice și etice. Prin artă, polonezii s-au împăcat cu propriul trecut: în cuvântul înainte al caietului-program al *Festivalului Dialog* de la Wrocław, directorul Krystyna Meissner scrie: „*Atunci când doar se vorbea despre aderarea Poloniei la UE, mi-a venit ideea de a face din acest festival un instrument de apropiere a Poloniei de Europa și de restul lumii*”³. Idee excelentă, ce și-a confirmat valoarea în timp - astăzi, o parte din teatrul european se orientează după teatrul polonez de avangardă.

3. Corul femeilor

Paradoxal, mai mult de jumătate din numărul regizorilor prezenți în programul *Showcase* sunt femei, absolut bărbați în exercitarea profesiei de regizor. Subtitlul vine de la un original spectacol, *The Chorus of Women*, propus de Institutul Teatral *Zbigniew Raszewski*. Conceptul, libretul, regia: Marta Górnicka; cu Maniucha Bikont, Justyna Chaberek, Paulina Drzastwa, Alicja Herod, Anna Jagłowska, Marta Jasińska, Katarzyna Jaźnicka, Ewa Kossak, Katarzyna Lalik, Aleksandra Krzaklewska și multe altele. Un spectacol sincer și emoționant, tragic și cathartic, inspirat din texte clasice și moderne, din mitologia antică, de la corurile antice la Barthes și Foucault, de la *Antigona* la Simone de Beauvoir. Reprezentația s-a învrednicit, pe bună dreptate, de numeroase premii: câteva zeci de femei de diferite vârste și meserii cântă, șoptesc, sușotesc, blestemă și binecuvântează. Un spectacol despre destin, despre cauza de a fi femeie - în toate timpurile -, dar și despre violență, teroare, despre dimensiunea ideologică a limbajului, despre forța stereotipurilor, despre iubire. Un protest constructiv împotriva clișeeilor și a viziunilor impuse având ca obiect feminitatea.

Un alt cor al femeilor - original și de proporții reduse -, îl reprezintă și proiectul *Death and the Maiden* (idee și dramatizare Dorota Sajewska; realizat la Teatrul *Dramatyczny*), pornind de la *Dramas of the Princesses* de Elfriede Jelinek. Sunt prezentate 5 miniaturi scenice, lucrate în filigran de femei-regizor, din Polonia și Germania, respectiv Małgorzata Głuchowska, Agnieszka Korytkowska-Mazur, Maria Kwiecień și o cetățeană germană de origine poloneză, Dagmara Lutosławska. Faimoasa scriitoare austriacă de-construiește miturile feminității din povești și mass-media, reinterpretând în stilul său Albă ca Zăpada și Frumoasa Adormită (pentru primele două secvențe), și trei povești de actualitate. Eroinele sunt femei moderne, idoli sacri: o autoare, angajată în mișcarea feministă din anii '70 ai secolului trecut, pe nume Rosamunda (de fapt, sub acest nume de împrumut se ascunde Jelinek însăși), două scriitoare intrate în legendă: Sylvia Plath și Ingeborg Bachmann, și, finalmente, alte 3 icoane mass-media: Jackie Onassis, Marilyn Monroe și Lady Di. La spectacol au mai colaborat actrița germană Suse Wachter, designer de marionete, și sculptorul, artistul-video polonez Anna Baumgart, care a organizat ingenios spațiul scenic.

Un alt spectacol inspirat de Elfriede Jelinek este *Babilon*, montat la Bydgoszcz, la Teatrul *Polski Hieronim Konieczka*, de Maja Kleczewska (n.1973), absolventă a facultății de psihologie a Universității din Varșovia și elevă a lui Krystian Lupa. Un dialog sfâșietor între vii și morți (monologurile Elfriedei Jelinek sunt scrise pe marginea unor subiecte fierbinți - intervenția în Irak, războiul din Afganistan, degradarea speciei, setea de distrugere, tortura și suferința umană). Maja Kleczewska și-a localizat montarea solemnă și tragică într-un spațiu asept, unul intermediar între cabinetul de autopsie de la morgă și Purgatoriu, unde, pe mesele de disecție, zac 3 corpuri neînsuflite. Protagonistele spectacolului sunt trei femei - mamele unor bărbați-soldați -, spectacolul axându-se pe

imaginea din *Pieta Coborârea de pe cruce*. Mamele se confruntă violent și individualizat cu moartea copilului lor, sacralizând acest act - într-o secvență apare figura cu înălțimea de 6 metri a lui Hristos crucificat între cei doi tâlhari. Spectacolul se dezvoltă polifonic, ritmat, etajat, cu diverse modulări ale frazei, fiind un exercițiu captivant de alternare și echilibristică a limbajului. Cu actori pe măsura sarcinii regizorale - extraordinari, antrenați, plastici și preciși. Actorii constituie forța reală a teatrelor - chiar și în reprezentații mai puțin reușite, protagoniștii sclipesc, nimeni nu ar putea afirma că nu și-au dat toată măsura abnegației. Cu atât mai mult în cele de performanță: m-au convins actorii în spectacolul explicit post-dramatic *Șoseaua Volokolamsk*, pus în scenă de Barbara Wysocka după 5 texte de Heiner Müller.

Sunt extraordinari și interpreții din cele două spectacole ce au făcut scandal, montate la Wałbrzych de doi dintre cei mai insolenți, nonconformiști și bătaioși reprezentanți ai generației tinere: Monika Strzepka și Paweł Demirski. Primul - *Trăiască războiul!* - este o comedie spumoasă inspirată de faimosul serial *Patru tanchiști și un câine*, demitizând și ironizând necruțător locurile comune ale ideologiei bolșevic-socialiste. Abrazivul *A fost odată Andrzej Andrzej Andrzej și Andrzej* este o rentghenogramă necruțătoare, plină de umor și ironie, a căderii zeilor, portretizare malițioasă a celor ce se consideră arhitecții imaginarului colectiv. Sunt amuzant luați în bășcălie liderii de opinie, farurile politicii și ale culturii poloneze de la finele secolului trecut: Andrzej Wajda, Lech Wałęsa, Adam Michnik, stereotipurile de gândire și încremenirea în proiect, demonetizarea simbolurilor *culturii superioare*. Escatologia se combină cu scatologia, ironia cu autoironia, birocrății din cultură sunt numiți cu numele lor deplin, aspectul plebeic al teatrului sporește efectul montării, conferindu-i un potențial critic fantastic.

În totalmente altă tonalitate e prezentat spectacolul *O scurtă narațiune al lui Wojtek Ziemiński* (n.1977), sobru, concentrat - un tânăr în fața unui computer, cu minimum de accesorii: un ecran, un proiector video, câteva reflectoare. Textul este citit-declamat-trăit de la prima la ultima frază, fără ca protagonistul să se ridice de pe scaun. O istorie tragică și autentică, copleșitoare: regizorul, actorul și dramaturgul Wojtek Ziemiński încearcă să-și asume, împreună cu noi, destinul celebrului său bunic, Wojciech Dżieduszycki, despre care s-a aflat, în toamna lui 2006, că ar fi colaborat vreme îndelungată cu poliția secretă comunistă. O reprezentare înglobând variate forme de expresie artistică și de interacțiune cu publicul: elemente de autobiografie, lecturi academice, video art, coregrafie contemporană (proiecție video). Teatrul factologic cu intermedii de comentarii istorice, narativul privat grefat pe istoria general-umană, confruntarea dureroasă din-

tre personal și comunitar, memorie individuală și manipulare ideologică. O călătorie inițiată, cu puternice accente filosofice, către sursele personalității, ale memoriei și ale moștenirii paterne. Căci, asta e, nimeni nu-și alege strămoșii și părinții - ne naștem fără a ne fi dat acordul. Și murim la fel, adesea lăsând urmașilor nu tocmai cea mai plăcută moștenire.

4. Festivalizarea întregii țări

Artiștii polonezi sunt așteptați cu un deosebit interes în toată lumea, porțile s-au deschis nu numai pentru maeștri și staruri, precum Lupa, Warlikowski, Jarzyna, Klata, ci și pentru tinerii regizori care montează în provincia cea mai prăfuită, sub sigla unor teatre independente ce nu au șanse să dispună vreodată de scenă sau de un sediu propriu. Și nici nu contează - teatrul nu este edificiu, oricât de bine dotat și echipat, ci un grup performant, o comunitate artistică animată de idei. Festivalurile sunt revizii tehnice, proiecte de cercetare pentru exegeți și vitrine cu produse proaspete, dar și competiție, emulație, surse de inspirație și fermenti ai teatralității. Mai mult chiar: un adevărat mod de existență. Numeroasele festivaluri organizate anual în Polonia permit trupelor ce nu dispun de sediu și de scenă să supraviețuiască, le conferă vizibilitate națională și internațională. Datorită showcase-urilor (trecuri în revistă ale celor mai bune spectacole ale stagiunii), precum *Boska Komedia* de la Cracovia, sau *Întâlnirile Teatrale* de la Varșovia, criticii și directorii de festivaluri renumite sunt puși la curent cu tot ce este valoare. Institutele Poloneze din lume contribuie la promovarea artei teatrale, susțin deplasarea colectivelor merituoase pe alte meridiane. Kr. Warlikowski a fost de curând la București, teatrul din localitatea Wałbrzych a ajuns în Coreea, producții ale scenelor independente au fost invitate în SUA imediat după premieră. Festivaluri prestigioase, ca *Dublin Theatre Festival*, ca cel de la *Avignon* sau *Золотая Маска (Masca de aur)* de la Moscova, organizează ediții speciale dedicate polonezilor. Funcția creează organul. Festivalizarea și dramaturgizarea întregii țări, plus energia oamenilor de teatru priviți în ansamblu: scriitori, regizori, actori, dar și funcționari culturali de talent precum Maciej Nowak, și, neapărat, criticii, cei ce structurează gândirea despre teatru -, au plasat fenomenul teatral polonez în fruntea mișcării teatrale mondiale. Teatrul polonez actual s-a edificat plenar pentru că n-a renunțat la tradiție, ci s-a priceput s-o asimileze, s-o continue la alt nivel, s-o adopte creator. În Polonia, la Poznań, Wrocław, Cracovia și Varșovia, am întrevăzut cum ar putea fi la o adică și teatrul basarabean, dacă nu ar fi plonjat, de câțiva ani buni, într-un impas organizatoric și dacă ar reuși să se smulgă din izolarea cultural-estetică în care lăncezește.

Lisabona-Varșovia-Poznań-Wrocław-Cracovia-Chișinău

Referințe bibliografice și note:

¹ Gruszczyński, Piotr.

² Ajder, Teodor. *Doi români săraci vorbind în poloneză*. In: *Contrafort*, nr. 1-2 (159-160), ianuarie-februarie 2008 //

<http://www.contrafort.md/old/2008/159-160/1395.html>

³ Meissner, Krystyna. In: *Caietul-program al Festivalului Dialog* de la Wrocław.

Mircea V. Ciobanu și „Stația (in) Terminus” a dramaturgiei postmoderniste naționale

Rezumat

Mircea V. Ciobanu și „Stația (in) Terminus” a dramaturgiei postmoderniste naționale

Eseul dramatic *Stația terminus*, realizat de Mircea V. Ciobanu, a dat un „avant-gout” pieselor de tip postmodernist în literatura dramatică din Republica Moldova în anii '90, transcriind conștient și programat mecanismul de funcționare a unui text postmodern. Colaj dintre liric, epic și dramatic, piesa tatonează aluziv probleme filozofice, literare și sociale. Fiecare personaj-om al textului dramatic este suspectat de a fi comis o crimă indiferent de genul acesteia, privită ca o intruziune profanatoare în jocul bizar al destinului cu întâmplarea.

Chiar dacă Mircea V. Ciobanu și-a imaginat că scrie un text pe care-l va monta singur, spectacolul *Stația terminus* s-a produs la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Bălți în 2000, regizat de Dumitru Griciuc.

Cuvinte-cheie: teatru postmodern, ficțiune / realitate, „moartea dramaturgului”, tendințe antimitizatoare, „eul de gradul zero”, eul scindat, eul plural, fragmentarism.

Résumé

Mircea V. Ciobanu et la „Station (in) Terminus” de la dramaturgie nationale postmoderne

Essai dramatique de Mircea V. Ciobanu *Station Terminus* a donné une «avant-goût» aux pièces de type postmoderne dans la littérature dramatique de la Moldavie dans les années '90, par la transcription consciente et planifiée du mécanisme de fonctionnement d'un texte postmoderne. Collage lyrique, épique et dramatique, la pièce tâtonne allusivement des questions philosophiques, littéraires et sociales. Chaque personnage - gens du texte dramatique est soupçonné d'avoir commis un crime, peu importe son genre, considéré comme une intrusion profanatrice dans le jeu étrange du destin avec le hasard.

Même si Mircea V. Ciobanu a imaginé qu'il écrit un texte pour le mettre lui-même sur scène, le spectacle a eu lieu au Théâtre National „Vasile Alecsandri” de Balti en 2000, dirigé par Dumitru Griciuc.

Mots-clés: théâtre postmoderne, fiction / réalité, «mort du dramaturge», tendances anti-mythiques, «degré zéro du soi», le soi scindé, le soi pluriel, fragmentation.

„Îmi închipuiam
că aș fi putut scrie o piesă
pe care s-o montez tot eu”¹.

Citită din perspectiva celor două timpuri: al scriiturii și al lecturii, piesa *Stația terminus* îl trădează pe poetul Mircea V. Ciobanu din *Haydn între două claxoane* (1995) și îl descoperă pe eseistului din *Plăcerea interpretării* (2008), pe istoricului literar din *Proza lui M. Sadoveanu* (2009), dar mai ales pe criticul Mircea V. Ciobanu. Or, această personalitate polivalentă, prezentă în câteva istorii literare, este autor de manuale și cărți, de studii critice savante și de „polemici literare”² argumentate, fiind „mereu în vervă (polemică), erudit și cârcotaș...”³.

Eseul dramatic *Stația terminus* a dat un „avant-gout” pieselor de tip postmodernist în literatura dramatică din Republica Moldova în anii '90, transcriind conștient și programat mecanismul de funcționare a unui text postmodern. Colaj dintre liric, epic și dramatic, piesa tatonează aluziv probleme filozofice, literare și sociale.

Lucrarea dramatică *Stația terminus* se pretează legităților teatrului postmodern pe care l-am numit „al cotidianului”, reflectând caleidoscopic realitatea unei lumi în care cu toții, ca și personajele piesei, suntem călătorii dintr-un tren al vieții direcționat

spre o stație finală (?). Ficțiunea acestui text se suprapune cu construcțiile unor lumi textuale ca extinderi ale cotidianului, pe de o parte, și cu structurile de control imaginativ vis-a-vis de realitate al dramaturgului, pe de altă parte. Deci, piesa este un proces creativ în care conștiința realității vii devine o evidență în același timp în care realitatea ficțiunii se (tran)scrie pe sine. Discursul dramatic se joacă pe sine și joacă realul, dar dimensiunea ludică implicată în această prezentare nu exclude, ci presupune gravitatea ceremoniei teatrale. Formula „teatru în teatru” se metamorfozează în „teatru asupra textului” unde genul se autocomentează cu mijloace proprii prin prisma relației dramaturg - personaj - cititor / spectator.

Protagoniștii piesei nu-și mai caută autorul și evadează de sub hegemonia lui, minimalizându-i rolul demiurgic în această lume textuală a „cătălinilor”. Autorul dramatic este eclipsat din text și „încarcerat” în limitele parantetice ale didascalilor, abundentele indicații de regie fiind replicile pe care dramaturgul (nu) mai poate să le dea asistenților de regie din acest text - joc. Pentru a-și estompa „com-

plexul de inferioritate” nu doar față de dramaturg, ci și față de cititor / spectator, personajele piesei se revanșează ludico-ironic și prin antrenarea „onoratului public” în jocul lor. Protagonistii își creează și își direcționează propriul sistem ludic, bazându-se pe re-amintirea unei experiențe teatrale anterioare:

„Medicul: ... *Apropo. Mai faci teatru?*
Jozef Klapka: *O, da, desigur... să vezi...*”⁴.

Personajele au impertinența de a vrea sau a nu vrea să (mai) facă teatru, explicându-și datele esențiale ale existenței lor în termeni teatrali:

„El: *Lasă-mă, nu mai vreau să fac teatru.*
Ea: *Te rog, dă-mi ultima replică*”.

Deci, protagoniștii fac scrimă de replici profund conștienți că sunt actanții unui „joc teatral” sau/și „existențial”. Viața incertă și angoasa(n)tă cu o „*so-ci-e-ta-te criminală*” din piesă și din realitate, în care fiecare personaj-om este suspectat de a fi comis o crimă indiferent de genul acesteia, este privită ca o intruziune profanatoare în jocul bizar al destinului cu întâmplarea. Eseul dramatic *Stația terminus* este, de asemenea, o „lecție” (nu în sensul tragicomediei ionesciene) despre imposibilitatea de a comunica și a simți în această lume a aparențelor și a întâmplărilor: „DrS”: *S-a întâmplat ceva? // Cătălin: S-a întâmplat. Te-ai întâmplat*”. Or, umanitatea (post)modernă nu se mai pretează legității cauză - efect, ci principiului filozofic al întâmplării cu gama completă de sensuri omonimice: „Medicul: ... *Dacă te-ai pomenit aici, în trenul nostru - fie. Dar să știi că trebuie să te supui legilor noastre*”.

Simbolurile esențiale ale acestei lumi apocaliptice au corespondențe directe în realitatea filozofică și literară a discursului dramatic, piesa *Stația terminus* re-aducând în discuție teme și idei filozofice ce și-au banalizat prestanța, dar nu și-au pierdut actualitatea. Dramaturgul însuși joacă cu cărțile pe față, e(a)nunțând ironic „*problemele de actualitate*”: „*Dragostea. Viața - Moartea*”. Sub masca sarcastice că ce debitează niște postulate existențiale se simte însă tragismul conștientizării că „*șirul poate fi continuat...*”. Astfel, *Stația terminus* este materializarea unei parabole existențiale, simbolul „trenului” conotând multitudinea de dileme sociale, psihologice, culturale ale societății (post)moderne, care, în/din mersul continuu, mai alipește în lanț și alte vagoane-probleme.

Ideea mișcării veșnice „în zig-zag”, cum scrie autorul, e ilustrată deci de simbolul vieții-tren „*care nu se oprește, ci... pur și simplu merge*”. Dialogând cu principiile dialecticii, dramaturgul cochetează cu legile materiei care nu are o „stație terminus”, ci doar halte „*în mare. Ori în munte. În stâncă*”. Neraportându-se la alt tip de conflict decât cel existențial, acest eseu dramatic se centrează pe metafora „mergerii” fie înainte, fie „*în direcție opusă*”, „*e tot acolo*”. În lipsa unei soluții care ar ține de existență, se propune una pentru construcția subiectului dramatic - cea a re-interpretării „structurii circulare” a

pieselor din teatrul absurdului. Ca și E. Ionesco în *Cântăreața cheală*⁵, autorul pare a ne sugera reluarea elicoidală a aceleiași traiect între Viață și Moarte, reactualizându(-și)-ne dictonul eminescian „alte măști, aceeași piesă”.

La nivelul structurii de suprafață, anunțarea morții unui om într-un tren pare a fi un conflict care e, de fapt, unul contrafăcut. Apariția sicriului într-un vagon cu „*gratii albe*” la ferestre configurează centrul unui univers labirintic, nu de forma (semi)sferică a burților de balenă din piesa soresciană *Iona*, ci patrulateră, în care e sechestrat individul (post)modern. Condiția umană este exilată într-o lume dezaxată, ieșită din timp și lipsită de spațiu vertical.

Stilul reportericesc și detectivist, ce pare a se impune la o „lectură atentă”, dispare pe măsură ce realitatea e înlocuită cu ideea de real. Or, peste ani, Mircea V. Ciobanu mai face o „Pledoarie pentru nuvela polițistă”: „*Atât scriitorul, cât și detectivul se preocupă de re-constituirea unui parcurs, de analiza unui univers în care există o intrigă, de o istorie care demarează cu: „dar într-o bună zi...” moment ce fixează frângerea unui echilibru prestabilit. Dincolo de faptul că sunt captivante, istoriile „polițiste” au construite distinct cele două elemente pe care se ține orice narațiune: personajele și acțiunea...*”⁶. Cursul acțiunii piesei e determinat de re-amintirea „vinei tragedice” a individului (post)modern de a fi asasinat ceva sau pe cineva, dublată de conștientizarea „Morții lui Dumnezeu”. Acest du-te-vino, această „alergare” veșnic „înainte” sunt lipsite de o instanță diriguitoare: regia transcendentă. Omul (post)modern pune la îndoială existența divinității, profanând-o și telurizând-o. El își îngroapă zeii pentru că oamenii „*au fost amăgiți*” și „*toți au luat bilet până la ultima stație*”, dar unii „*ar vrea să coboare*”, susțin personajele lui M. V. Ciobanu. Astfel, tendințele antimitezatoare, caracteristice literaturii postmoderne, se realizează în acest text prin re-interpretarea și re-adaptarea unor mituri de / la concepțiile despre viață ale omului (post)modern. Ritualul nașterii și al morții (și al divinității) sunt impregnate de prozaism, iar miturile existențiale și biblice sunt intervertite și reduse la dimensiuni telurice. Forța antimitezatoare a dramaturgiei postmoderne se răsfrânge și asupra miturilor românești. Personajele o „*dau de-a mitul*”, interpretând legenda Mănăstirii Argeșului nu ca pe un mit al creației, dar ca pe o tragi-comică implantare a unor conflicte matrimoniale:

„DrS”: *Și soția?*

Cătălin: *Dar nu o părădesc. O zidesc...*

„DrS”: *(devenind obraznic pe un ton disprețuitor): Ascultă, Manole, nu femeia trebuie zidită în pereții bisericii. Biserica trebuie zidită în ea...*”.

„Delirul în doi” este o obsesie a textului care creionează o linie a unui subiect fals prin continuarea relațiilor complexe ale unor cupluri arhetipale: Cătălin și Cătălina din *Luceafărul* eminescian, Don Rodrigue și Chimene din piesa cornelliană *Le Cide*; Dl Martin și Dna Martin din tragicomedia ionesciană

nă *Cântăreața cheală*. Astfel, aceste personaje devin actanții unei supra-puneri nominale cu finalitate anti-reprezentativă, oferind un exemplu al tehnicii intertextualității.

Omul-personaj consună cu această existență - clișeu, con-damnat de a fi neegal cu el însuși. Forând în subconștientul insului angoasat, piesa este o terapie psihanalitică interferată cu o (pseudo)anchetă polițistă. M. V. Ciobanu își „trimite” personajele în *Stația terminus* a unor aspecte psihologice: „Realistul”, „Idiotul”. Autorul potențează discontinuitatea particularizării personajelor prin aglomerarea burlescă a unei multitudini de tehnici de impersonalizare a individului (post)modern.

Personajul „Cineva” reprezintă „Eul de gradul zero”, fiind inclus în distribuție, dar absent în text, câștigând dreptul doar la o singură replică. Personajele care au aparent o identitate - doi „postmoderni”, doi jucători de cărți, doi cetățeni - , sunt deposedați de personalitate prin includerea lor ludico-ironică în categoria numeralelor cardinale (I, II) sau a celor ordinale (Primul, al doilea); Englezul I, Cetățeanul I, Cetățeanul II, Insul I și Primul jucător de cărți, Al doilea jucător de cărți, fiind „spălate și șterse” de personalitate ca și omul (post)modern.

În Fragmentul 19a al piesei sale, Mircea V. Ciobanu îi include pe cei doi „postmoderni” în șirul numerelor naturale, care sugerează, poate, și categoria gramaticală a persoanei: I și II (p. 15). Astfel (*de*) *ne(i)g(r)area dublă a personajelor* este realizată prin secundarea numelor eroilor de numerele și adjective relative. Tot în acest Fragment, dramaturgul pre(a) scurtează total numele eroilor: R(edactorul) în R. și S(ecretarul de) R(edacție) în S. R., accentuând statutul lor lipsit de importanță și specificul sincopat și pestriț al presei actuale.

Protagoniștii caracterizați printr-un „eu scindat” nu sunt niște ființe reale, ci niște personificări ale unor personaje literare. Acestea, la rândul lor, sunt vidate de personalitate prin combinarea consonantă a numelor (J. Klapka) și prin luarea între ghilimele a prenumelor. M. V. Ciobanu are o simpatie deosebită față de ghilimele, excelând exagerat în acest procedeu: „Realistul”, „Studentul”, „Funcționarul”, „Idiotul”, „Medicul”, „Controlorul”, „Domnișoara S.”, „Copilul”, „Mama”, „Nordistul”, „Sudistul”, „Medicul” etc. Autorul ne demonstrează cum / că eul personajului e susceptibil impersonalizării infinite. Or, în distribuție, numele eroilor Bancagiul și Iozef Klapka nu sunt luate între ghilimele, dar în piesă apar și / sau nu sechestrate între ghilimele, îmbrăcându-și personalități de conjunctură. Personajul Medicul în unele fragmente își ascunde o identitate străină după ghilimele, iar în cele fără ghilimele își de-mască statutul veritabil.

Personajele lui Mircea V. Ciobanu se reîncarnează succesiv pe parcursul textului: Iozef Klapka își asumă dreptul de a fi (fost) „responsabil pentru securitatea... pasagerilor” și anchetator, dar nu „inspector”, însă devine, ca și celelalte personaje, suspect în comiterea pseudo-crimei. „Medicul” pare a

crede că îi dezvăluie adevărata identitate: „Tu ești un fost... pușcăriaș...”. Medicul, la rândul său, își abandonează pentru moment nobila profesie și, sub numele de „Medic”, își camuflează două identități: de criminal presupus și de anchetator temporar. Ideea contingentei personajului care poate fi orice dorește a ajuns să semnifice că identitățile pot fi adoptate, utilizate și aruncate la fel de ușor ca obiectele de unică folosință.

Identitatea confuză și opacă se validează și prin *stereo-t(h)ipi-zarea personajelor* exprimată prin nume generice: „Mama”, „Domnișoara S.” sau prin apartenența la o categorie socială: Ajutorul de mașinist, „Funcționarul”, „Controlorul”, Preotul, „Medicul”, Redactorul, Secretarul de redacție, Doi autori postmoderni.

Pentru a configura criza identității personajului, autorul îi atribuie ironic un „eu plural”, îmbrăcându-i „mai multe măști și costume” lui J. Klapka, alias Anchetatorul, alias Don Rodrigue. Mircea V. Ciobanu nu dezavuează, ci etalează faptul că „personajele sunt nu numai convenționale, ci chiar false”, ceea ce îi (ne) dă dreptul să le confunde (ăm). Protagoniștii încearcă să se opună forțelor ce-i supun unui permanent proces de erodare. Ei se autodefinesc prin renegarea unor roluri impuse: „Preotul: Și, dacă sunteți atât de curioși, vă divulg secretul: într-adevăr nu sunt preot”; „J. Klapka: Nu sunt inspector, pârînte”. Aceste tentative nu se soldează, însă, cu regăsirea identității, protagoniștii continuând a fi sau a nu fi niște pseudo-ființe cu nume generice. Toate personajele sunt principale la nivelul fragmentului în care sunt distribuite și secundare la nivelul ansamblului textual, trecând pe parcursul piesei, succesiv, dintr-o categorie în alta.

Frecventând multiple tehnici de dezumanizare a individului, autorul atinge punctul culminant prin animarea, asemeni lui Pygmalion, a obiectelor. Astfel, în această piesă Cortina pare a fi dotată cu o personalitate. Ea își permite să regizeze textul - spectacol, (re) căzând când dorește sau (între)deschizându-se brusc la „un semn” oarecare. Aceasta este o formă a ironiei intelectuale caracteristică postmodernism(t)ului care spulberă coerența și ritmul clasic al piesei. Prin ironie autorul se pretează și „jocului metalingvistic”, creând un „enunț la pătrat” (U. Eco) și dând dialogului o anume ambiguitate (care din cele 7?).

Fragmentarea exacerbată a textului dramatic la propriu și la figurat transcrie un procedeu prolific postmodern de a realiza o logică internă dublă în pofida ilogismului de-structurării. Examineate în sine, seria de fragmente - fotograme (21 la număr) dețin un apreciabil quantum de sensuri și interes care se inserează în fluiditatea și coerența textului. Friabilitatea existenței este redată în text prin respectarea ostentativă a tehnicii mozaicale și a colajului, prin care se creează sugestia unor stări de incertitudine și confuzie. Astfel, punctele de suspensie la Mircea V. Ciobanu sunt printre cele mai frecvente mijloace de realizare a oralității dialogurilor și monologurilor piesei.

Dialogurile prin asociere aparent „absurdă” sunt caracteristice personajelor lui Mircea V. Ciobanu din *Stația terminus*, amintindu-ne de cele ale antierilor lui Eugène Ionesco. Story-ul este scos de sub semnul gratuității prin extensiunile logice din dialogurile care caută ideea, prin replicile cu tentă aforistică sau prin cortegiul de proverbe - maxime ce însoțesc și încununează finalul piesei. Citatul se integrează programatic sau inopinat în textura eseului dramatic, dând senzația unei literaturități livrese excesive. Ca și în volumul de poezii *Hydn între două claxoane*, dramaturgul Mircea V. Ciobanu are predilecție, cum specifică N. Leahu, „pentru sofisticarea discursului, pentru o sculptură verbală ducând spre o lirică fantezistă a ambiguităților intenționate, a sugestiilor parabolice și a unei imaginații amestecând realul cu jocurile de limbaj”⁷.

Chiar dacă și-a imaginat că scrie un text pe care-l va monta singur, spectacolul *Stația terminus* s-a produs la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Bălți în 2000, regizat de Dumitru Griciuc. Decorul,

jocul actoricesc și regia exprimau valențele „mișcării browniene” a sfârșitului de secol XX. Grefă a universului liric al piesei interferând cu convențiile teatrale contemporane, spectacolul, ca și textul, a constituit o șaradă prea sofisticată pentru unii consumatori de cultură din acea perioadă. Totuși, visul regizoral al „vânătorului de himere”⁸ s-a materializat, credem, în spectacolul *Camera Miresei* de Valentin Krasnogorov, montat la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Bălți în 2005-2006 de chiar fiica sa, Ana Ciobanu.

Reflectând unele culori ale acestui „concept cameleon” care este postmodernismul, Mircea V. Ciobanu creează o piesă ce surprinde prin noutatea configurării și coabitării mai multor universuri literar-culturale, cât și a mai multor convenții teatrale. Dacă titlul ultimului text dramatic al lui Mircea V. Ciobanu - *Vreme închisă* - pare a pune punct „obsesiei curgerii timpului” a autorului, eseu dramatic *Stația terminus* anunța sfârșitul relașului din dramaturgia basarabeană și re-vitalizarea ei prin piese care (nu) s-au lăsat (mult) așteptate.

Referințe bibliografice și note:

¹ Ciobanu, M.V.. *Interviu*. In: *Flux*. Cotidian Național, nr. V, 6 mai, 1998.

² Ciobanu, M.V.. *Despre „etica interpretării”*. In: *Contrafort*, Nr. 9-10 (191-192), septembrie - octombrie 2010 // <http://www.contrafort.md/numere/despre-etica-interpretarii>.

³ Urian, Tudorel. *Strategii de lectură*. In: *România literară*, nr. 44, 2008 // http://www.romlit.ro/strategii_de_lectur.

⁴ Aici și în continuare, fragmentele sunt luate din piesa *Stația terminus* de Mircea V. Ciobanu. In: *Semn*, 1998, p. 8-11.

⁵ Vezi Ionesco, E.. *Cântăreața cheală*: „Cuvintele încetează

brusc. Din nou luminează. Domnul și Doamna Martin stau așezați la fel ca soții Smith la începutul piesei. Piesa reîncepe cu soții Martin, care rostesc exact replicile soților Smith din prima scenă, în vreme ce cortina coboară încet”.

⁶ Ciobanu, M.V.. *Pledoarie pentru nuvela polițistă*. In: *Timpul*, 21 August 2011 // <http://www.timpul.md/articol/mircea-v--ciobanu-pledoarie-pentru-nuvela-politista-26381.html>.

⁷ Leahu, Nicolae. *Hydn între două claxoane...* (recenzie).

⁸ Vezi: Ciobanu, M.V.. Titlul cap. II din *Plăcerea interpretării* (2008).

Turneul la București (1928) al trupei din Praga a *Teatrului de Artă din Moscova*

Rezumat

Turneul la București (1928) al trupei din Praga a *Teatrului de Artă din Moscova*

În articol se realizează, în baza materialelor din periodicele timpului, prima analiză a turneului la București din anul 1928 al grupului actoricesc din Praga al *Teatrului de Artă din Moscova*. Echipa s-a constituit din foștii actori ai *Teatrului de Artă din Moscova* rămași în emigrație. Fenomen unic al culturii ruse în străinătate, Grupul din Praga se străduia să păstreze repertoriul și principiile artistice prerevoluționare ale *Teatrului de Artă din Moscova*, urmărind scopul de a-i familiariza pe spectatorii de peste hotare cu teatrul rusesc.

Cercetătorii ruși și cei occidentali au restabilit în mare tabloul peregrinărilor Grupului din Praga în statele europene din anii 1920 - 1930. Totuși, din rutele cunoscute prin Europa, turneul din orașele Regatului Vechi, ale Transilvaniei, Bucovinei și Basarabiei, din anii 1928 - 1929, le-a scăpat. De altfel, turneul e remarcabil nu doar ca un segment semnificativ al istoriei teatrului rus în emigrație. Spectacolele trupei din Praga au avut un succes colosal pe întreg teritoriul României. Turneul mai constituie și o atestare concludentă a dialogului cultural ce apăruse și se dezvoltase între intelectualitatea rusă și cea română în perioada interbelică.

Cuvinte-cheie: *Teatrul de Artă din Moscova*, trupa din Praga, actor, repertoriu, spectacol, turneu, dialog cultural, perioadă interbelică etc.

Summary

A tour to Bucharest (1928) of the Prague Group of actors of Moscow Art Theatre

In this article the author studies a famous tour of the Prague Group, founded by former Actors of *Moscow Art Theatre* that have chosen emigration. Being a unique phenomenon in Russian culture from abroad, the Prague Group tried to keep the repertoire and the artistic principles of *MAT*, as well as to familiarize foreign spectators with Russian theatre.

Russian researchers have already reconstructed the main aspects of that picture of wanderings, the Prague Group has entered to the European countries during 1920th - 1930th, but a three months tour through the towns of Romanian Old Kingdom, Transilvania, Bucovina and Bassarabia, that had taken place at the end of 1928 and the beginning of 1929, there have been overlooked. Thus, this tour is not only a very important aspect of the history of Russian emigrants' theatre, its great success in Romania is representing a fact of cultural dialogue that has appeared between the Romanian and Russian intellectuals during the interwar years.

Keywords: *Moscow Art Theatre*, Prague troupe, actor, repertoire, spectacle, tour, cultural dialogue, interwar period etc.

În perioada octombrie 1928 - ianuarie 1929, trupa din Praga a *Teatrului de Artă din Moscova* s-a aflat într-un turneu prin România. În orașele Vechiului Regat, ale Bucovinei, Transilvaniei și Basarabiei, au fost prezentate 80 de spectacole, suscitând un interes incredibil la spectatori și o excepțională atenție a mass-media. În această lucrare vom analiza, în baza materialelor din periodicele timpului, fragmentul bucureștean al turneului celei mai renumite trupe rusești de emigranți din perioada interbelică¹.

Trupa din Praga, formată în 1922 de către actorii stabiliți în străinătate ai așa-numitului „grup al lui Kacialov” al *Teatrului de Artă din Moscova*², își datorează numele capitalei Republicii Cehe, unde, cu sprijinul financiar al Guvernului lui T. Masaryk, s-a aflat în perioada 1923 - 1927. În Praga, artiștii („hudozhestvenniki”) și-au pregătit repertoriul cu care plecau în diferite țări. La sistarea subvențiilor companiei cehe, neavând un sediu permanent, trupa călătorea, păstrându-și numele cu care și-a câștigat faima europeană.

Scopul principal al trupei din Praga era păstrarea repertoriului, a stilului și a principiilor artistice ale *Teatrului de Artă pre-revoluționar din Moscova*. Cu

excepția modificărilor din componența trupei, nucleul îl constituiau foștii actori ai *Teatrului de Artă* și ai studiourilor sale³, care țineau bine minte piesele, rolurile și mizanscenele spectacolelor, montate de C. S. Stanislavski și de V. Nemirovich-Danchenko. Spectacolele *Cădavrul viu* și *Puterea întunericului* de L. N. Tolstoi, *Frații Karamazov* și *Satul Stepanchikovo* de F. M. Dostoevski, *Azîlul de noapte* de M. Gorki, aduse la București, au fost reînnoite de renumitul actor, regizor și profesor N. M. Massalitinov, de numele căruia teatrologii actuali leagă cea mai productivă perioadă de activitate a „rușilor din Praga”. Regizorul nu a încercat să reconstruiască varianta „de muzeu” a renumitelor spectacole, să le copieze fidel. Numeroasele opinii critice ne mărturisesc, în primul rând, despre cultura scenică, despre înaltul nivel al jocului actoricesc, despre metoda și atmosfera *Teatrului de Artă din Moscova*. Trupa din Praga avea și un alt scop, apărut peste hotare, ce consta în „familiarizarea cu cultura rusă și cu modul de viață rus” a unui public străin (Mari, 1928). Spectacolele noi - *Căsătoria* de N. V. Gogol (regizor N. Massalitinov) și *Sărăcia nu e rușine* de A. N. Ostrovski (regizor P. Șarov) - erau destinate publicului care nu cunoștea limba rusă.

Pentru prima dată, România a intrat în ruta următorului turneu european al trupei din Praga, ce a început în luna ianuarie 1928, din Paris, pentru a ajunge în Polonia. Bucureștiul a fost primul oraș al turneului din România, în care trupa a jucat din 26 octombrie până în 6 noiembrie, la Teatrul Eforia. Succesul la public a cauzat prezentarea a unsprezece reprezentații în loc de cele opt spectacole programate. Ziarele metropolitane - cel al emigranților ruși *Limba noastră* («*Наша речь*») și cele românești *Cuvântul și Rampa* - reflectau în detalii procesul decurgerii turneelor⁴. Materialele din presă ne permit să vorbim despre originalitatea artistică a Trupei din străinătate a artiștilor *Teatrului de Artă din Moscova*, despre particularitățile artistice ale spectacolelor și despre succesul lor la publicul divers.

Ziarul *Limba noastră* («*Наша речь*»), din perspectiva unui racursiu politic, specific unei publicații a emigranților, a accentuat diferența dintre cele două *Teatre de Artă din Moscova*: cel sovietic, care se afla „pe poziția unui teatru de iobagi ai dictatorilor din Kremlin” și cel din emigrație, care „a ales exilul și emigrarea în locul aplauzelor ofensatoare ale ofițerilor de securitate și ale ucigașilor Patriei”. Se exprima speranța încrezătoare că spectacolele grupului din Praga, care „păstrează cu atenție și evlavie cele mai bune tradiții ale *Teatrului de Artă*”, vor fi apreciate pe merit de oamenii de teatru români și vor fi „o mare sărbătoare nu numai pentru o comunitate locală rusă mică, ci pentru întregul București”. Realitatea a depășit așteptările.

Comunitatea teatrală română urmărea cu mare interes trupa rusească, cunoscută sub numele de „*Teatrul de Artă din Moscova*”, sosirea acesteia, în mod evident, fiind considerată drept unul din evenimentele cele mai importante în viața teatrală a capitalei⁶. Cu o săptămână înainte de începerea turneului, în presa au apărut informații despre teatru și despre succesul său triumfător la publicul occidental. Doi croniciari teatrali renumiți, editorii ziarului *Cuvântul*, Alexandru Kirițescu și Alexandru Dumbrăveanu, au publicat câteva recenzii pozitive, foarte detaliate și relevante, la unele spectacole. *Rampa* a publicat unele fotografii ale actorilor din roluri, interviuri, recenzii, rezumate ale pieselor.

Trebuie să remarcăm că, grație publicațiilor periodice din *Rampa*, publicul din București era foarte bine informat despre teatrul rus din Vest și din URSS⁷. C. Stanislavski se bucura de cea mai mare popularitate, căci comunitatea românească de teatru îl vedea drept un geniu revoluționar, considerându-l „cel mai mare inovator și inițiator al teatrului modern”. Prin frecvența mențiunilor pe paginile ziarelor, reformatorul scenei ruse era comparabil cu altă figură de cult a acelor timpuri - regizorul german Max Reinhardt. Criticii români îi puneau invariabil alături pe acești doi mari maeștri ai scenei.

Atragerea atenției publicului român asupra grupului de actori din Praga al *Teatrului de Artă din Moscova*, în mod evident, a fost influențată de renumele mondial al lui C. Stanislavski, trupa fiind asociată cu

conducătorul ei și fiind anunțată drept „Ansamblul lui Stanislavski” sau „Teatrul lui Stanislavski”. Presa îi prezenta pe artiștii din turneu în cele mai complementare expresii, subliniind că, în Rusia, ei au jucat în spectacolele montate de celebrul regizor. Într-un interviu din *Rampa*, delegatul trupei Alexandr Vîrbov avertiza asupra așteptărilor exagerate ale inovației revoluționare: „*Nu avem pretenția să revoluționăm lumea teatrală, cum s-a afirmat. Aducem însă o contribuție modestă în plus la desăvârșirea artei dramatice*”⁸. Turneul a fost deschis cu spectacolul *Sărăcia nu e rușine* - „cartea de vizită” a companiei. Publicul diferit a primit cu ferveare spectacolul despre vremurile bune de cândva, despre relațiile umane simple și clare. Deosebit de popular era în rândul emigranților. „*Dacă doriți să vedeți și să auziți Moscova adevărată și veche - prindea undele dispoziției nostalgice ale publicului rus recenzentul ziarului Limba noastră («Наша речь») - duceți-vă la Teatrul de Artă din Moscova. Veți auzi o limbă rusă frumoasă, curată, „nealterată”..., veți vedea vechiul mod de viață rusec, obiceiurile vechi, costumele vechi. Prin fața ochilor vi se va perinda o bucătică din viața reală a vechii Moscove anume așa cum a fost în realitate, nu ca pe scenă, ci ca în viața de zi cu zi*”⁹.

Jurnaliștii de la *Limba noastră* («*Наша речь*»), în principal, scriau despre trupa din Praga reportaje, limitându-se, deseori, la fraze și platitudini entuziasmate, de parcă nu îndrăzneau să judece și latura artistică a spectacolului, evidențiindu-i invariabil pe unii interpreți din componența actricească. După spectacolul *Azilul de noapte*, „eroii serii” au devenit Grech (Vasilisa) și Pavlov (Luca). Spectacolul *Frații Karamazov* era apreciat drept „triumful” Mariei Krîjanovskaya în rolul lui Grușenka. Referirile la *Satul Stepanchikovo* au devenit elogi aduse lui P. Pavlov, un „minunat” Foma Opiskin („rolul principal” al actorului, în care a fost comparat cu primul remarcabil interpret al rolului, actorul I. Moskvîn de la TAM).

Inviazia reportericească din ziarul *Limba noastră* («*Наша речь*») se explică nu doar prin lipsa recenziilor profesioniști și prin pietatea vizibilă față de artiștii de la TAM (MXAT). Colaboratorii și jurnaliștii ziarului, refugiați din Rusia, percepeau piesele, chipurile, jocul actoresc prin prisma trecutului, în refracția propriilor experiențe din exil. Pentru ei nu exista nici o distanță între scenă și sală. Spectacolele trupei din Praga le provocau sentimente și gânduri ce depășeau conținutul concret al pieselor și interpretarea lor regizorală. În articolul fostului ziarist din Odessa, N. Benoni, cele văzute pe scenă sunt rezumate în astfel de termeni: „... au trecut prin fața noastră oamenii noștri ruși din epoci diferite, din timpuri diferite și din clase diferite... Le-am ascultat cu evlavie limba rusă luminoasă și frumoasă, priveam fețele familiare, încă neuitate, și m-am întrebat îndurerat: Ce s-a întâmplat cu aceste personaje? Unde sunt ele? Ce-i cu ele? Care este soarta fiecăreia dintre ele? Cred că cel mai rău o duc în Rusia actuală eroii lui Tolstoi, nu chiar atât de rău cei ai lui Ostrovski, eroii lui Dostoevski „s-au adaptat”, iar prostituatele și hoții lui Gorki au

făcut o carieră strălucită. Fedea Protasov și-a încheiat viața sub gard, Liza și Victor au fugit în străinătate și trăiesc cu pașaport Nansen, fără drept de circulație”¹⁰.

Este caracteristic și faptul că rubrica din *Limba noastră* («*Наша речь*»), dedicată „artiștilor din Praga”, se numea „turneul Teatrului de Artă din Moscova”, iar în Cronica de știri s-a strecurat chiar și fraza „în holul Teatrului de Artă din Moscova”, creând iluzia trecutului înviat. La spectacole, conform remarcii laconice a ziarului, a fost prezentă „întreaga diasporă rusă de la București”. După încheierea reprezentațiilor teatrale, în culoarul teatrului „încă mult timp se îmbulzeau grupuri de persoane pline de viață și excitate cu fețele fericite”. Or, gradul de interes față de „teatrul intelectualității ruse” al foștilor lui admiratori îl putem aprecia și din descrierea expresivă pe care A. Kirițescu i-a făcut-o acestui public neobișnuit pentru români: „Sala e pe trei sferturi plină de refugiați ruși, ieșiți de prin găuri misterioase, făpturi cărora nimeni nu le bănuia existența, care pentru a-și plăti câteva sute de lei un fotoliu, au pus în gaj sau au vândut samovarul de argint, ultimele lingurițe împodobite cu stema familiei în email, placa împodobită cu pietre prețioase a ordinului Sfânta Anna”¹¹. Doamne din înalta societate „cu ochii largi și înțepeniți pe viziuni tenace”, nobili, ofițeri ai Armatei Albe ..., foști locuitori din Sankt Petersburg, Moscova, Kiev, Odessa, mergeau să se întâlnească cu idolul tinereții lor, cu simbolul unei patrii pierdute.

Succesul la publicul diasporei ruse din București, care nu era alintat cu spectacole rusești, a fost previzibil și prognozabil. Ziarul *Limba noastră* («*Наша речь*») era preocupat, însă, de modul în care spectacolele celor de la *Teatrul de Artă din Moscova* vor fi receptate de publicul român. Geloasa monitorizare a sălii s-a transformat într-un fel de test sociologic. Jurnaliștii nu oboseau să fixeze simptomele succesului, acordând o atenție deosebită prezenței în sală a cunoscuților scriitori și jurnaliști, oficiali și parlamentari din București. În spiritul rapoartelor victorioase, se anunța că, cu fiecare spectacol, interesul față de trupă crește și numărul publicului român se mărește: „Sala „teatrului democratic”, cum este, în principiu, Teatrul de Artă din Moscova, obține un aspect tot mai aristocratic. Societatea românească aleasă a renunțat la „răceala” din prima zi și frecventează tot mai des teatrul din Moscova”, „sala era arhiplină”, „au apărut spectatori în picioare”, „în sala mare nu mai sunt suficiente locuri și masa imensă de tineri entuziaști este împinsă fără milă de la casele teatrale de jandarmii implacabili”.

În cazul în care calculele lui A. Kirițescu sunt corecte, două treimi din sală o constituia publicul român, care se grăbea să savureze din toate reprezentațiile. De o atenție mai mare a publicului se bucurau piesele clasicilor ruși, inclusiv spectacolele „literare”, dificile percepției publicului larg, cum ar fi *Frații Karamazov*. Un cronicar relatează: „Cât de mare a fost necesitatea unei minunate munci în echipă a întregului ansamblu, a unor eforturi eroice ale unuia și ale tuturor, încât chiar și în *Frații Karamazov* Teatrul de Artă din

Moscova să-și mențină reputația și să domine asupra unei săli străine, așa cum au reușit s-o facă ieri artiștii noștri din turneu”¹².

Uneori, reacția publicului era mai adecvată decât avizul criticii. Astfel, despre actorul Pavlov, interpretul rolului lui Foma Opiskin, un recenzent scria: „El îl juca pe acest parazit în așa mod, încât publicul, care nu știa limba, a decis că Dostoevski l-a portretizat pe Rasputin. Un anacronism, iertat persoanelor care nu cunosc Rusia”. Pe de altă parte, la montarea textului lui F. Dostoevski pe scena *Teatrului de Artă din Moscova* din 1917, chipul feroce și ipocrit al lui Foma Opiskin, în interpretarea lui Moskvîn, rima anume cu Grigorii Rasputin și cu „rasputineana” («*распутинщина*»)¹³.

Publicul bucureștean era fascinat de spectacolele într-o limbă străină. „Bariera lingvistică” a fost depășită chiar de la prima reprezentație. A. Dumbrăveanu, într-o lungă referire la spectacolul *Sărăcia nu e rușine*, a subliniat contactul imediat stabilit între scenă și public: „Limba rusă era necunoscută majorității spectatorilor. N-are nici măcar darul unei deosebite muzicalități și, cu toate acestea, n-a fost clipă în care spectatorul să se simtă străin de text”. Conexiunea neobișnuită și rar întâlnită cu publicul, care urmărirea „neconținut” acțiunea de la început până la sfârșit, criticul a apreciat-o drept „secretul de artă al trupei de vagabonzi moscoviți”, aptă să întruchipeze „universalitatea teatrului”. În acțiunea scenică au fost intercalate „divertismente”, interpretându-se cântece, dansuri populare rusești și un ritual teatralizat de Crăciun. Scenele de masă, conținând inserții folclorice, etnografice și ritualuri frumoase, creau impresia unui text vizual și spectacular special. Recenzentul, care considera piesa lui A. N. Ostrovski o „comedie banală”, totuși a apreciat înalt expresivitatea scenică a textului, măiestria interpreților, care au oferit „o serie de tipuri admirabil conturate”, în special subliniind „două momente unice de artă teatrală”: finalul balului mascat de Crăciun și sărbătorirea slugilor lui Borzov și subtextul psihologic fin dezvoltat în scena de bufonerie a lui Liubim Torțov din actul întâi.

În acest prim articol despre turneu, A. Dumbrăveanu a încercat să identifice noile pentru teatrul românesc de atunci principii organizaționale și artistice ale trupei ruse, trăsături pe care, într-un fel sau altul, le va menționa și le va repeta în recenziile sale la spectacolele ulterioare: integritatea ansamblului, în care „marii actori înglobați alături de talente modeste să dea o atât de desăvârșită armonie unui spectacol”; responsabilitatea fiecărui artist de calitatea spectacolului; lipsa „rolurilor mari și mici” și a distanței dintre actori; nivelul înalt al jocului actoricesc comun. Pentru publicul român a fost absolut nouă vechea tradiție a *Teatrului de Artă din Moscova*, pe care o respecta și trupa din Praga: artiștii nu ieșeau la chemările și la aplauzele publicului după fiecare act. În absența unor decoruri, costume, echipamente tehnice, totul se baza pe nivelul ridicat al jocului actoricesc, al expresivității spectacolului, al responsabilității fanatice pentru munca proprie. „În decoruri modeste, dar cu atât mai

impresionante, cu mijloace simple, dar întrebuințate cu atâta artă, moscoviții ne-au oferit o lecție din teatrul lui Stanislavski¹⁴, a concluzionat criticul.

A. Dumbrăveanu a scris un articol elogios și la spectacolul *Căsătoria* de N. Gogol, pe care publicul din București îl cunoștea după montarea „tradițională” a Teatrului Național și „experimentală” a Trupei Evreiești din Vilna. Preferință i s-a dat interpretării „geniale” a trupei din turneu, care a jucat cu umor și cu măsură, „fără să șarjeze, ducând încontinuu comedia într-un tempo vioi, imprimându-i atmosfera adevărată”. Comedia veselă și amuzantă, cu scene în masă, amintind de cele cinematografice, a provocat în sală o zarvă veselă și aplauze îndelungate. Remarcându-i pe toți interpreții care și-au transformat rolul într-o „operă de artă”, recenzentul a subliniat încă o dată omogenitatea ansamblului model¹⁵.

A. Dumbrăveanu recunoștea că aștepta cu o deosebită nerăbdare spectacolul *Cadavrul viu*. Impresia vie a piesei lui L.N. Tolstoi, montată de Reinhardt cu Alexandru Moissi în rolul titular, evident îi pune în situație dificilă pe „artiștii din Praga”. A. Virubov, interpretul rolului central, inferior talentului lui Moissi, a fost „condamnat” să fie comparat cu amintirea chipului uimitor creat de marele tragedian. Descriindu-le personalitățile actoricești și stilul de joc diferite, criticul scria că A. Virubov l-a interpretat pe Fedea Protasov „mai dur, mai revoltat, mai viguros”. În timp ce Moissi „face din Fedea un tip profund omenesc, ridicându-i sufletul până la noblețea sacrificiului”. Apreciind marele potențial artistic al actorului rus, recenzentul i-a determinat locul în spectacol drept o parte a „ansamblului ideal”. Anume grație ansamblului, care a creat pe scenă viața vie și atmosfera specifică rusească, redând „în relief realismul operei apostolului de la Iasnaya”, examenul în fața bucureștenilor a fost susținut cu succes¹⁶.

A. Kirițescu a fost impresionat de interpretarea piesei *Azilul de noapte*, care a devenit foarte populară după spectacolul lui Reinhardt. El a evaluat foarte înalt spectacolul trupei din Praga: „..... ne-a oferit încă o demonstrație de adevărată artă, artă cu A mare, magnifică și umană fără pereche”. Numind reprezentarea „frescă în patru tablouri”, criticul a descris-o drept un miracol: „Cu înțelegerea acută a textului, în serviciul căruia pun o bogăție de mijloace prodigioase, un instinct omenesc de o veracitate chinuitoare, o variațiune de tonuri, de gesturi, de mimică, un ritm în interpretare când găzâit, sfâșietor și urlător, când surmărit, șoptit și convulsiv!”. Toate l-au impresionat: scenele morții Anei și rugăciunea de la căpătâiul ei, jocul cu cartea, trecerea de la ceartă și încăierare la tăcere, de la cântări la lacrimi, plânsete și țipete. Criticul a declarat că pasionala și sufocanta conversație de după ușa închisă între Vasilisa și Pepel, invizibili pentru spectatori, este scena cea mai uluitoare pe care a văzut-o în teatrul contemporan. Interpretarea din *Azilul de noapte* fermeca printr-un naturalism puternic, prin veridicitatea trăirilor, prin atmosfera densă a unei nenorociri, prin adevăr artistic, impunându-i pe spectatori să reflecteze asupra existenței umane, să simtă „mizeria aceea infinită legată de ființa umană și

scârba și mila cari ți se suie în gâtlee și se lasă apoi pe inimă ca o piatră mortuară”¹⁷. Admirând atmosfera, ansamblul, actorii, care merită fiecare câte o „coroană de lauri”, recenzentul i-a dedicat artistului A. Virubov un articol separat, evidențiindu-i puternicul farmec personal.

În acest eseu emoțional, A. Kirițescu se reîntoarce la spectacolul după piesa lui M. Gorki care l-a fascinat, încercând să-și transmită admirația privind jocul actorului, irepetabil prin tranzițiile bruște și acute din imaginile asociative. Pentru critic, A. Virubov, care l-a interpretat pe vagabond, devine personificarea actorului-refugiat rus: „A cutreierat Europa și a cules ovațiile tuturor națiunilor, dar triumful i se pare ceva obicinuit și zadarnic, ridică din umeri sub avalanșa de complimente \... \ E târziu de tot. \ ... \ Aruncă pe umeri paltonul istovit de emigrant și de proscris și pornește spre hotel. La orele opt dimineața trebuie să fie la Siguranța Generală pentru obținerea permisiunii de a intra în Basarabia, apoi va trebui să caute o dansatoare pentru *Cadavrul viu*, garnitura la salon, un fundal și ghitara”¹⁸.

Arta actorilor ruși a fost percepută de recenzentii din București drept ceva absolut nou și drept cel mai înalt sistem actoricesc al timpului. A. Kirițescu a numit trupa din Praga „o academie de înalte studii teatrale”. Erau apreciate ansamblul actoricesc armonios, arta creării atmosferei, jocul pauzelor, simplitatea și expresivitatea resurselor scenice, forța întrupării personajelor și citirea lor rafinată. Deci, se evidențiau calitățile inerente, caracteristice *Teatrului de Artă din Moscova* ca și teatru regizoral, în contradicție cu sistemul occidental al „stelelor”. În acest sens, sunt reprezentative articolele din ziarul *Viitorul*, o selecție de fragmente fiind preluate, traduse în limba rusă și publicate în *Cuvântul Basarabiei* («Бессарабское слово»): „Iată o trupă care evoluează din numele teatrului, dar nu al unui singur actor - principal, steaua trupei. \ ... \ Cel mai important lucru pe care ni-l prezintă grupul din Praga este ansamblul, dizolvarea personalității individuale a actorului în interesul general, renunțarea la efectele personale, supunerea necondiționată voinței regizorului, distragerea completă de la rampă și de la public. Se pare că actorii joacă într-o odaie cu patru pereți. Nimeni nu-i vede și ei nu simt luminile reflectoarelor și ale rampei. \ ... \ Sunt niște artiști adevărați, care, desigur, s-au consacrat artei”¹⁹.

Dacă numele lui C. Stanislavski a influențat considerabil atragerea atenției asupra trupei din Praga, atunci triumful lor se explica prin faptul că spectacolele au răspuns așteptărilor și ideilor despre arta *Teatrului de Artă din Moscova*. Articolele criticilor români conțin observații și aprecieri importante pentru înțelegerea caracteristicilor stilistico-artistice și a detaliilor montărilor din spectacolele prezentate de trupa din Praga²⁰.

Oamenii de teatru din România au fost solidari cu grupul din Praga al *Teatrului de Artă din Moscova*. Trupa era întâmpinată pretutindeni cu bunăvoință și cu prietenie. De exemplu, înainte de începerea spectacolului *Puterea întunericului*, M. Sadoveanu a ținut o lecție despre activitatea lui L. N. Tolstoi. Totodată,

„sindicatul actorilor români le-a adus un coș mare de crizanteme galbene, având inscripția: „Cu dragoste și admirație”²¹. În cinstea trupei din Praga, în ajun de plecare, la restaurantul rusesc „Cavura” a fost organizată o cină de rămas bun, cu participarea actorilor, a oamenilor de teatru, a dramaturgilor și a jurnaliștilor din București²².

După finisarea turneului, artiștii din Praga au publicat în presă o scrisoare, în care au adresat mulțu-

miri guvernului, presei ruse și române pentru primirea foarte călduroasă pe care le-au făcut-o toate păturile sociale, actorii și directorii teatrelor, publicul. Turneul a fost foarte reușit și pe plan financiar. Din veniturile câștigate a fost organizat un Fond Monetar, care le-a permis actorilor *Teatrului de Artă din Moscova* („художественники”) să-și îmbogățească repertoriul cu montări noi, pe care le-au prezentat în următorul lor turneu prin România, în toamna anului 1929²³.

Referințe bibliografice și note:

¹ Spectacolele de la București ale Trupei din Praga, ca și turneele de trei luni prin România, nu sunt cercetate încă de istoricii teatrului diasporei ruse. Despre turneul de la Chișinău, vezi: Гарусова О. *Сохранять память о прошлом. In: Нить времен. Материалы научно-практической конференции „Русское население Молдовы: история и современность”*. Кишинев, 2006.

² În *Istoria Teatrului din România. 1919-1944*, volumul al III-lea, editat la București în 1975, turneului trupei din Praga îi sunt dedicate doar câteva rânduri mărunte. Grupul *Teatrului de Artă din Moscova* din străinătate nu era menționat deloc în *Istoriografia sovietică*. După cum subliniază N. Vagarova, „în studiile teatrale rusești existența „Teatrului de Artă din străinătate” a fost recunoscută oficial pentru prima oară în enciclopedia dedicată centenarului MAT, în 1998”. *Istoria trupei din Praga* nu a fost scrisă încă. Doar turneele trupei în Republica Cehă și în Iugoslavia sunt descrise mai complet în eseul lui N. M. Vagarova *Pe urmele artiștilor din Praga ai Teatrului de Artă din Moscova*. Vezi: Барапова, Н. М.. *По следам Пражской группы артистов МХТ. In: Русская театральная эмиграция в Центральной Европе и на Балканах*. С.-Петербург, 2007, c. 129 - 170.

³ „Grupul lui Kacialov” sau, cum era denumit oficial, „Grupul artiștilor Teatrului de Artă din Moscova”, a făcut parte din trupa care, în frunte cu V. I. Kacialov și O. L. Knipper-Cehova, în primăvara anului 1919, a plecat într-un turneu la Harkov și a fost izolată de Moscova din cauza înaintării armatei lui Denikin și a evenimentelor Războiului Civil. După 16 luni de peregrinări prin sudul Rusiei, „grupul lui Kacialov” a ajuns în străinătate și, timp de doi ani, cu spectacolele montate la Moscova, au călătorit prin diferite țări. În primăvara anului 1922, grupul s-a divizat. Mai multor actori vechi, în primul rând celor care au purtat repertoriul, li s-a propus să revină la Moscova. S-au întors aproape jumătate. În exil au rămas și unii dintre artiștii pe care conducătorii *Teatrului de Artă din Moscova* ar fi dorit să-i vadă în planurile TAM. (Mai multe despre „artiștii lui Kacialov”, vezi: Шверубович, В.. *О старом Художественном театре*. М., 1990; Бергенсон, С.. *Вокруг искусства*. Холливуд, 1957.

⁴ Din componența trupei care a venit în România făceau parte: P. Pavlov, V. Greci, M. Krîjanovskaya, A. Virubov, V. Vasiliev, A. Bogdanov și alții, precum și studenții de la Berlin din Studioul lui Massalitinov.

⁵ Л.-м. *Праздник искусства*. In: *Наша речь*, 1928, 21 октябрь.

⁶ *Ансамблul lui Stanislavski la București*. In: *Сувântul*, 1928, 21 октомври.

⁷ Suntem nevoiți să ne limităm la cele două ziare românești din cauza lipsei în arhivele și bibliotecile din Moldova a numerelor corespunzătoare din alte publicații, în care, de asemenea, au fost publicate comentarii cu privire la turneul trupei din Praga. De exemplu, din *Viitorul* sunt traduse în limba rusă fragmente și publicate ulterior în ziarul din Chișinău *Сувântul Basarabiei* («Бессарабское слово»).

⁸ *Ансамблul „Театрul de arta din Moscova” în Capitală*. In: *Рампа*, 1928, 2 noiembrie.

⁹ Ольд-Бой. *В старинной Москве*. In: *Наша речь*, 1928, 29 октябрь.

¹⁰ Бенони, Н. С.. *Судьба героев*. In: *Наша речь*, 3 ноября.

¹¹ Kirițescu, A.. *Virubov*. In: *Сувântul*, 1928, 4 noiembrie.

¹² Гастроли МХТ. «Братья Карамазовы». In: *Наша речь*, 1928, 1 ноября.

¹³ Марков, П. А.. *Театральные портреты*. In: *О театре*, Москва, 1974, т. 2, 190.

¹⁴ Pinguin. *Sărăcia nu e rușine*. In: *Сувântul*, 1928, 29 октомври.

¹⁵ Pinguin. *Căsătoria, povestea neadevărată a lui N. Gogol*. In: *Сувântul*, 1928, 30 октомври.

¹⁶ Pinguin. *Cadavrul viu*. In: *Сувântul*, 1928, 2 noiembrie.

¹⁷ Kirițescu, A.. *Azilul de noapte*. In: *Сувântul*, 1928, 31 октомври.

¹⁸ Kirițescu, A.. *Virubov*. In: *Сувântul*, 1928, 4 noiembrie.

¹⁹ С. Правительственный «Виуторул» о Художественном театре. In: *Бессарабское слово*, 1928, 7 ноября.

²⁰ De exemplu, V. Eftimiu - scriitor, dramaturg, critic-, în 1923 a publicat în *Рампа* o serie de articole despre turneele la Paris ale *Teatrului sovietic de Artă din Moscova*, care, în anii 1922-1924, condus de Constantin Stanislavski, a plecat într-un turneu internațional prin Europa și America.

²¹ Гастроли МХТ. «Власть тьмы». In: *Наша речь*, 1928, 4 ноября.

²² *Чествование артистов МХТ*. In: *Наша речь*, 1929, 7 ноября.

²³ Credem că introducerea în circuitul științific a materialelor despre turneele grupului din Praga prin România, în anii 1928 și 1929, va contribui la clarificarea și argumentarea problemei cu privire la cadrul cronologic al activității companiei ca un organism creativ complex și al trecerii existenței sale la alte principii organizatorice și artistice.

Filmul de televiziune, între artă și marketing audiovizual

Rezumat

Filmul de televiziune, între artă și marketing audiovizual

Studiul de față pune în lumină modalitățile de constituire și evoluție a filmului televizat în trei spații mediatice diferite: nord-american, occidental și ex-sovietic. Din perspectivă istorică, sunt operate o serie întreagă de delimitări între filmul de televiziune aflat sub regimul concurenței comerciale (SUA) și cazul când statul este (a fost?) unicul „manager” al sistemului televizual (URSS). Se încearcă a formula câteva răspunsuri la întrebarea: „De ce filmul serial a devenit, cu timpul, un adevărat fenomen mediativ?”. Reieșind din axele tematice prezentate și argumentele invocate, autorul crede că filmul de televiziune a balansat mereu între două limite: un produs de artă ca atare și interesul pur comercial, în care strategiile de marketing sunt absolut necesare.

Cuvinte-cheie: film televizat, film cinematografic, serial TV, grilă de program, fenomen de serializare, artă, marketing audiovizual.

Summary

Television film: art versus audio-visual marketing

This study highlights the formation and evolution of the television film in three different media areas: north american, western and ex-soviet. From a historical perspective, a series of boundaries are established between the television film set under commercial competition regime (U.S.) and the case when the state is (was?) the only „manager” of the TV space (USSR). Some answers are formulated to the question: „Why film series has become, in time, a true media phenomenon?”. Given the presented thematic axes and invoked arguments, the author believes that the television film has always balanced between two limits: as a product of art in itself and as a purely commercial interest, in which the marketing strategies are absolutely necessary.

Keywords: television film, cinema film, TV series, TV program, series phenomenon, art, audio-visual marketing.

Geneza filmului de televiziune ca specie audiovizuală și impunerea sa graduală în calitate de fenomen mediativ diferă mult de la o țară la alta. Astfel, televiziunea americană a cunoscut, de la bun început, un regim al concurenței comerciale, depinzând, într-o măsură covârșitoare, de resursele publicitare. În anii '50 ai secolului XX, „nașii” programelor de televiziune (așa-numiții „sponsorii”, o noțiune care a prins rădăcini adânci în spațiul ex-sovietic după căderea regimului comunist) mizează pe succes prin finanțarea unor proiecte de emisiuni sau de filme ambițioase.

Odată cu lărgirea audienței, ponderea publicității crește și capătă contur real câteva modele de programe, care sunt și azi reprezentative pentru audiovizualul american: seriale, foiletoane, concursuri cu bani, comedii cu hohote de râs preînregistrate. Una din „regulile de aur” ale sistemului televizual american se rezumă la următoarele: „Un program bun nu este cel care atrage cel mai mult publicul, ci cel care-l îndepărtează mai puțin”¹. Altfel zis, audiența (rating-ul) contează. De aici imaginea proastă a rețelilor televizuale americane (networks) în ochii intelectualilor. Plictisit de oferta americană a micului ecran, cineastul Woody Allen avertiza, acum două decenii, la modul scandalos: „Nu aruncați gunoiul. Din el se fac emisiuni TV”². Și totuși, aceste metode „cinice” de programare asigură audiențe enorme.

În perioada postbelică, televiziunea nord-americană cunoaște o dezvoltare destul de rapidă (1,5 milioa-

ne de receptoare în 1952), oferind o gamă impresionantă de spectacole audiovizuale cu tentă distractivă, filme și seriale de televiziune. Începând cu anii '50, cunoscuți în literatura de specialitate ca „epoca de aur” a televiziunii americane, audiovizualul din SUA a încetat să mai fie un simplu vehicul, menit să asigure transportarea la domiciliu a produselor simbolice, realizate în domeniile „elitare” ale artei - pictură, teatru sau cinematografie -, devenind, în scurt timp, principala „instituție” de spectacol. Punctul de reper l-a constituit apariția pe micile ecrane din Statele Unite, în 1953, a filmului de televiziune *Marty* (53 de minute), purtând semnătura tinerilor regizori Delbert Mann și Gordon Duff, după un scenariu de Paddy Chayefsky, un foarte popular autor de piese radiofonice³. Producția televizuală respectivă a depășit așteptările, înregistrând un succes extraordinar de public, fapt ce l-a determinat pe regizorul Delbert Mann, peste doi ani, să adapteze drama *Marty* (despre viața obișnuită a unui măcelar burlac) pentru marele ecran.

Filmul cinematografic din 1955, un *remake* în fond, a consolidat prestigiul artistic al versiunii televizuale, mai ales că lungmetrajului *Marty* i-au fost decernate patru premii „Oscar” de către Academia Americană de Film, precum și „Palme d'Or” la Festivalul de la Cannes. Dincolo de faptul că filmul televizat *Marty* a stimulat nașterea unei capodopere cinematografice omonime, producției audiovizuale respective i se mai poate atribui

un merit, acela de oferi niște argumente în plus pentru vocația estetică a creației de televiziune care, chiar și un deceniu mai târziu, îndeosebi în Europa, a fost pusă la îndoială. După succesul fulminant cu filmul cinematografic *Marty*, regizorul Delbert Mann nu a mai putut obține, de-a lungul vremii, o cotă valorică pe potrivă și în deceniul opt revine în televiziune, unde realizează o serie întreagă de producții audiovizuale, cele mai cunoscute fiind serialul *Jane Eyre* (1970, după celebrul roman al scriitoarei engleze Charlotte Brontë care a fost, din 1913 până acum, ecranizat de nouă ori) și lungmetrajul de televiziune *Pe frontul de vest nimic nou* (1979, după Erich Maria Remarque).

Vom invoca încă un moment semnificativ din istoria audiovizualului nord-american care ne demonstrează, odată în plus, că interacțiunea estetică dintre arta cinematografică și televiziune se produce în dublu sens (un caz oarecum invers celui relatat mai sus). Astfel, la începutul anului 1970, are loc premiera filmului *M.A.S.H. (Mobile Army Surgical Hospital)* al cunoscutului regizor american Robert Altman, peliculă care, de asemenea, obține „Palme d'Or” la Festivalul de la Cannes și premiul „Oscar” pentru scenariu-ecranizare (o comedie neagră despre bizarele aventuri ale unor medici militari din timpul războiului în Coreea). Doi ani mai târziu, compania americană CBS lansează primul episod din serialul de televiziune *M.A.S.H.*, bazat pe filmul regizat de Robert Altman, care este considerat unul dintre cele mai bune seriale de comedie produs vreodată. El a reușit să țină audiența cu sufletul la gură din 1972 până în 1983, ultimul episod fiind urmărit de 106 milioane de telespectatori.

A devenit deja un truism că America este patria seriilor de televiziune, producția cărora, treptat, s-a răspândit în întreaga lume. De la miniseriale (4-10 episoade) s-a ajuns la seriale cu sute de episoade (producția *Dallas* care, la începutul anilor '90 ai secolului XX, a fost prezentată de postul TV „Ostankino” pentru tot spațiul audiovizual ex-sovietic). Au urmat producțiile - „record” (între 2500 și 5000 de episoade), de tipul *Santa Barbara* sau *Tânăr și nelineștit*. Există seriale cu medici, acțiunea desfășurându-se în spitale; pot fi nominalizate seriale cu avocați, locul acțiunii fiind tribunalul ș.a.m.d. Ne vom referi succint la un serial polițist care se consideră că a revoluționat genul: *Twin Peaks* (1990). Compus din 30 de episoade (autori și regizori David Lynch & Mark Frost), *Twin Peaks* identifică în aparențele idilice ale vieții viciile omenești (gelozie, corupție, lăcomie și crimă). Filmul respectiv a fost nominalizat de 14 ori pentru premiile de televiziune, „Emmy”. Și totuși, a obținut premii doar pentru montaj și costume. Doi ani mai târziu, în 1992, David Lynch a realizat filmul *Twin Peaks: Ultimele zile din viața Laurei Palmer*, o versiune cinematografică a celebrului serial TV. La premieră, regizorul a declarat: „Sunt fascinat de povești cu crime pentru că ele vorbesc despre viață și moarte și pentru că sunt animate de o mișcare internă proprie”²⁴.

Există două varietăți ale serialului: *Sitcom-ul* și *soap opera* / telenovela. *Sitcom-ul* este, în fond, o comedie de situație. A apărut în SUA în anii '50, iar în Europa Occidentală, în anii '80 ai secolului XX. Se con-

stituie dintr-o ficțiune televizuală de 25-30 minute, sub forma unui episod distinct. Presupune o punere în scenă simplificată, aproape standardizată. Adeseori, răsul prezumtivilor telespectatori este preînregistrat și are un scop bine precizat: să accentueze replicile mai picante. Cu alte cuvinte, fiecare situație delicată se rezolvă prin răs.

Pe de altă parte, originile telenovelei se regăsesc în seriile radiofonice americane ale anilor '30 ai secolului trecut, producții sponsorizate de marile companii de detergenți și săpunuri (*soap* = săpun). Altfel zis, telenovela provine mai degrabă din radio decât din cinema. Chintesența acestui gen televizual consistă în prelevarea aspectelor melodramatice ale realității cotidiene și implică personaje standardizate: curtezana, bărbatul de moravuri ușoare, servitoarea indiscretă, femeia-leader de familie sau de clan etc. Comparativ cu genurile de ficțiune masculine - filmul polițist sau de aventuri -, în telenovele axele tematice se pliază pe dragoste, căsătorie, sex, divorț, „triumghiul amoros” ș.a.m.d. *Soap opera* nu este un gen (și fenomen) exclusiv american; televiziunile din Marea Britanie, Australia, Brazilia, Mexic au contribuit plenar la dezvoltarea genului respectiv.

Multe seriale vehiculează scheme compoziționale contrafăcute, cu linii banale de subiect. În condițiile unui regim acerb de concurență pe piața mediatică, televiziunile comerciale sunt nevoite să exploateze premise sigure pentru obținerea unei audiențe maxime. Astfel, unul din diriguitorii canalului rus NTV, vrând parcă să sugereze că a însușit la perfecție „lecțiile americane”, declara că, oricâte corecții de structură și de vizuine am încerca, serialul ca gen va fi de acțiune sau polițist: „Acest tip de producție audiovizuală nu se filmează pentru esteti. Ne aflăm în zona culturii de masă, iar subiectele culturii media, oricum ai suci-o, sunt violența și sexul. Serialul este o industrie care necesită sute de mii de dolari. Nimeni nu investește acești bani în ceva care nu va avea o largă audiență. De aceea, se merge pe un drum bătătorit”²⁵.

O poziție distinctă în cadrul filmului televizat din Statele Unite îl ocupă documentarul TV, al cărui statut estetic se regăsește mai aproape de jurnalism decât de cinematografie. Nu întâmplător, pe continentul nord-american s-a încetățenit așa-zisul documentar de știri (*news documentary*), o formulă care utilizează tehnicile reportajului, de dimensiuni mai ample și comportă un caracter investigativ²⁶. Acest tip de documentar este conceput, adeseori, sub formă de serial. În 1951 a fost difuzată prima serie de *news documentary* la CBS Television, cu titlul *See It Now (Vezi asta acum)*, realizată de celebrul jurnalist Edward R. Murrow, care a intrat în istorie prin reportajele sale londoneze din timpul războiului. Episoadele aveau la început o jumătate de oră, apoi durata lor a crescut până la o oră și chiar o oră și jumătate. *See It Now* aborda subiecte sociale și politice de interes național și internațional. Cota maximă de audiență a fost atinsă în cel de-al treilea sezon de producție, odată cu episodul *Christmas in Korea (Crăciun în Coreea)*. Atmosfera războiului din Coreea a fost surprinsă în secvențe simple, poate mai puțin artistice, dar de o mare încărcătură emoțională. O producție an-

tologică pentru istoria TV avea să devină serialul documentar *Person to person*, în care Edward R. Murrow l-a „desființat politic”, literalmente, pe senatorul Joseph McCarthy, un personaj sinistru care a inițiat așa-zisa „vânătoare de vrăjitoare” (anii ’50) împotriva americanilor bănuți de convingeri de stânga... Să reținem mesajul legendarului jurnalist dintr-un *speech* ținut în 1958: „Fără onoare, fără onestitate, fără inteligență (de ambele părți ale ecranului), televizorul nu înseamnă decât sârme și lumini într-o cutie”⁷.

Să mai consemnăm un fapt interesant care aduce, din nou, în prim-plan conexiunile dintre televiziune și cinematografie. „Povestea” lui Edward R. Murrow a devenit subiect cinematografic în filmul *Good Night, and Good Luck* (Noapte bună și noroc!), semnat de actorul și regizorul George Clooney (producție nominalizată la Premiile „Oscar” în 2005). Filmul este turnat în alb-negru (un omagiu adus televiziunii anilor ’50-’60, între altele), cu o durată foarte scurtă (92 de minute - un lucru mai rar întâlnit azi), dându-ne sentimentul că urmărim o transmisiune în direct a unei emisiuni incendiare. Sunt utilizate materiale de arhivă cu Joseph McCarthy. Asocierea imaginilor documentare în „țesătura” unui redutabil ansamblu actoricesc, i-a determinat pe unii spectatori neavizați să spună că „actorul” cu pricina joacă cam exagerat.

Dezvoltarea impetuoasă a tehnicii televizuale a dat naștere la noi practici ale filmului documentar, de tipul *direct cinema* sau *cinema direct*, o formulă mai cunoscută în limbajul de specialitate. Cinematograful-direct înseamnă eliberarea subiectului filmat de orice fel de artificii. Metoda a căpătat o valoare consistentă când operatorul american Richard Leacock și jurnalistul Robert Drew s-au asociat pentru a forma compania „Candid Camera”, care a realizat peste 30 de filme. Cartea lor de vizită sau modelul genului este filmul *Primary / Electorale* (1961), în care se urmărește, prin metoda „observației”, campania electorală preliminară pentru președinție a lui John F. Kennedy și a contracandidatului său, senatorul Hubert Humphrey. „Metoda Drew-Leacock constă într-o căutare încăpățânată a realității, în voința de a surprinde mișcarea secretă a ființei umane. Scopul metodei este de a restitui realului filmat vitalitatea, adevărul, fără a emite judecăți de valoare asupra lui”⁸. Vom preciza că procedeul *cinema direct* nu este nicidecum sinonim cu stilul de film documentar *cinéma vérité*. În cinema-ul direct camera „trebuie să fie la fel de discretă ca o muscă de pe perete” (Richard Leacock).

În comparație cu modelul american de televiziune, țările Europei Occidentale propun o variantă populară și elitistă, în același timp. Televiziunea europeană își revendică domenii în care cinematograful sau teatrul n-au prea avut sorți de izbândă, valorificând, mai ales, producțiile cu tentă educativ-formativă. Astfel, televiziunea franceză a anilor ’50-’60 mizează pe adaptarea clasicilor pentru micul ecran, iar modelul „pedagogic” al RAI devine unul predominant în Italia...

Și totuși, analiștii comunicării de masă sunt de părere că analiza fenomenului televizual occidental devine mai consistentă dacă ne raportăm, în primul rând, la Marea Britanie. Toate criteriile de calitate invocate,

când vine vorba să apreciem un spațiu mediatic, situează televiziunea britanică pe cea mai înaltă treaptă între mediile audiovizuale europene. Scriitorul și publicistul francez Charles Dantzig spune, mai în glumă, mai în serios: „Ce înseamnă un serial bun? Unul care nu e franțuzesc. La televizor, arta se află în serialele britanice sau americane”⁹. O dovadă elocventă este numărul mare de distincții internaționale obținute de televiziunea britanică. Conform unui studiu al lui Jay Blumler, Anglia a câștigat 9 din cele 29 de Premii „Oscar” decernate între 1976 și 1985 la Festivalul de la Montreux (competiție anuală pentru emisiunile TV), pe când Franța nu a obținut nici unul¹⁰. Prin ce s-a impus televiziunea engleză? Aparataj excelent, operatori de imagine și tehnicieni de sunet foarte buni, un simț acut al realității sociale. În plus, în Marea Britanie mediile cultural-artistice n-au neglijat niciodată micul ecran. Este, îndeobște, cunoscut rolul important al televiziunii în reînnoirea teatrului englez din anii ’60: dramaturgul Harold Pinter, laureat al Premiului Nobel pentru literatură (2005), și-a început cariera în audiovizual.

O prezență remarcabilă în televiziunea britanică sunt serialele. Temele abordate și structurile dramatice ale episoadelor de serial amintesc foarte mult de foiletoanele din presa scrisă a secolului al XIX-lea. Astfel, în cadrul postului public de televiziune BBC au fost realizate proiecte prestigioase, cum ar fi ecranizarea operei integrale a lui William Shakespeare, care a fost achiziționată de majoritatea țărilor europene. Serialul *Forsyte Saga*, după celebra trilogie epică a scriitorului John Galsworthy, este o altă producție BBC, care nu este deloc o operă audiovizuală elitară, ci un produs de calitate pentru un public cât mai larg. Mulți cercetători ai fenomenului televizual se întreabă: care sunt factorii ce asigură prestigiul audiovizualului englez? Sunt o multitudine, bineînțeles, dar unul este esențial: în Marea Britanie se atestă un bun echilibru între sectoarele public și privat de televiziune.

Audiovizualul francez parcurge un drum lung și sinuos în procesul de emancipare politică - de la monopolul public la concurență. Televiziunea anilor ’50 ai secolului al XX-lea a fost una a inginerilor și inventatorilor, iar filmele de televiziune erau încă „rudele sărace ale bugetului”... La începutul deceniului următor (1961) este lansat manifestul *cinéma vérité*-ului, când pe marile ecrane din Franța apare pelicula regizorului Jean Rouch *Chronique d’un été / Cronica unei veri*, un film-anchetă realizat în tandem cu sociologul Edgar Morin printre locuitorii Parisului. Filmul este o investigație sociologică clasică a vieții pariziene, structurată în jurul unui număr de interviuri. Pornind de la metoda cineastului rus Dziga Vertov, adepții școlii respective renunță la structurile dramatice tradiționale, mizând mai mult pe improvizație și filmarea pe viu care să-i dea spectatorului senzația că urmărește un jurnal de actualități, în care totul se desfășoară în mod spontan și autentic.

Oricum, înflorirea *cinéma vérité*-ului a fost favorizată - ca și aceea a filmelor *Nouvelle Vague*, de altfel, începând cu opera arhetipală a curentului respectiv, pelicula regizorului Jean-Luc Godard *Cu sufletul la gură* - de apariția unei aparaturi mult mai comode ca odi-

nioară (camera portativă Coutant și magnetofonul Nagra, care permiteau înregistrarea sincronă a sunetului și imaginii). Criticul francez Claire Clouzot menționează: „*Rouch e important nu pentru că a redescoperit teoriile lui Dziga Vertov, nici pentru că a desacralizat spectacolul cinematografic, demonstrând că adevărul omenesc conține tot atâta putere poetică precum ficțiunea, ci pentru că a abolit dualitatea viață-cinematograf, a suprimat contradicția dintre montarea cinematografică și filmarea pe viu și a găsit drumul către un cinematograf care depășește opoziția fundamentală dintre documentar și ficțiune*”¹¹. Sintagma *cinéma vérité* a intrat temeinic în limbajul de specialitate, desemnând așa-zisul cinematograf de anchetă directă care se sprijină pe poetica reportajului de televiziune.

A urmat perioada anilor '60-'70, când realizatorii TV, după ce au transpus pe micul ecran capodopere ale literaturii franceze, încep producerea de emisiuni originale, prestigioase, dar mult mai costisitoare, însă și epoca a fost una a abundenței. În fine, cu câteva decenii în urmă, a demarat era gestionarilor, iar televiziunea de autor se profilează pentru mulți intelectuali francezi, tot mai mult, ca o amintire plăcută... De fapt, o serie întreagă de cercetători ai comunicării audiovizuale menționează că, actualmente, televiziunile europene sunt din ce în ce mai americane... Este firească totuși întrebarea: prin ce se explică „imperialismul cultural” american în domeniul filmelor (serialelor) TV? În primul rând, este cazul să precizăm că, pe piața audiovizuală „*nu se cumpără programe, ci dreptul, pentru un timp limitat, de a folosi o copie a unui program, în condiții precise: un anumit mod de difuzare, un număr de difuzări, o anumită oră de difuzare. (...) Prețul mediu al unei ore de serial american este de 5 până la 20 de ori inferior celui care ar fi trebuit cheltuit pentru a produce episodul*”¹². Astfel, în cazul unui post TV, dilema între a produce un program original și a-l cumpăra este aproape fără alternativă.

În fine, vom menționa că mulți dintre creatorii de notorietate ai celei de a șaptea arte s-au apropiat și de universul micului ecran, realizând filme și seriale de televiziune care au revoluționat genul respectiv: Steven Spielberg (*Duel pe autostradă* - 1971), Werner Rainer Fasbinder (*Berlin Alexanderplatz* - 1979, serial TV în 13 părți și un epilog, un fel de film-testament al marelui autor german), Krzysztof Kieślowski (*Decalogul* - 1988, zece filme-drame de televiziune care corespund, fiecare, celor zece porunci din Biblie), David Lynch & Mark Frost (*Twin Peaks* - 1990, 30 de episoade) sau regizorul român Lucian Pintilie (*Salonul nr. 6* - 1979, Premiu, Cannes), nemaivorbind de „monștrii sacri” ai cinematografului mondial - Ingmar Bergman (*Scene din viața conjugală* - 1974, *Flautul fermecat* - 1975, după opera omonimă a lui Mozart, *Sarabanda* - 2004) și Federico Fellini (*Agenda regizorului* - 1968, *Clovnii* - 1970 și *Repetiție cu orchestră* - 1979).

În fosta Uniune Sovietică, producția mediatică a fost mereu în vizorul unor structuri ideologice - „atotputernice și infailibile” -, care direcționau și controlau politica editorială a fiecărei subdiviziuni din cadrul așa-zisului sistem al mijloacelor de informare și propagandă în masă. Audiovizualul era considerat de oficialități „cel

mai important instrument de propagandă”, având menirea să militeze pentru traducerea în viață a politicii partidului comunist al URSS, ziariștii și realizatorii de televiziune fiind obligați să propage învățătura marxist-leninistă „veșnic vie” și să combată orice altă ideologie considerată dușmănoasă. Drept urmare, pentru dezvoltarea sistemului televizual au fost mobilizate substanțiale resurse financiare și umane. În comparație cu cinematograful, care și-a acoperit dintotdeauna cheltuielile, televiziunea sovietică a fost scutită, din start, de orice rentabilitate. Mecanismele de amortizare a costurilor de producție televizuală care funcționează, mai mult sau mai puțin eficient, în cadrul televiziunilor occidentale, în țara „victoriei definitive” a socialismului erau, pur și simplu, inimaginabile. Reclama (publicitatea) avea un caracter decorativ, fără o utilitate bine precizată. În același timp, televiziunea din Uniunea Sovietică avea posibilitatea să includă în grila sa de program multe filme cinematografice produse la studiourile din țară, pe care, de altfel, le achiziționa la niște prețuri simbolice. Într-un anume sens, faptul că cinematografia sovietică nu reușea să potolească „foamea” mereu crescândă a televiziunii pentru filmele de ficțiune, peliculele de import fiind programate în cazuri rarissime, a servit drept un prim imbold în lansarea producției de filme televizate propriu-zise.

O altă cauză care a impulsionat dezvoltarea filmului televizat în spațiul cultural ex-sovietic ține de potențialul ideologic al acestui produs audiovizual, de impactul său enorm asupra publicului (o propagandă instantanee a „valorilor socialiste”, la scară nemaîntâlnită, pentru milioane de telespectatori). Iar înflorirea culturii - „națională după formă și socialistă după conținut” - a fost mereu un obiect de nedisimulată mândrie pentru țara sovietelor. Astfel, s-a cimentat o conexiune indestructibilă între ideologie, propagandă și artă. Nu întâmplător, una dintre primele cărți consacrate „noii muze” audiovizuale, editate în Uniunea Sovietică, se intitula *Televiziunea este o artă* (1962). De aici, multitudinea programelor educativ-formative (de culturalizare), finanțarea solidă a filmului de televiziune și apariția „școlii sovietice de teatru TV” - un domeniu care, într-adevăr, are rezultate remarcabile.

Pentru înțelegerea fenomenului respectiv, e suficient să reproducem cuvintele pline de amărăciune ale regizorului rus Piotr Fomenko, unul din protagoniștii teatrului literar de televiziune din anii '70: „*Teatrul TV aproape că nu mai există. Au rămas nu chiar atât de mulți oameni care să poată citi o carte la micul ecran așa precum o făceau Anatoli Vasilievici Efros, Pavel Reznikov, Mark Zaharov, Anatoli Vasiliev. Eu nu găsesc deloc inoportun acest termen plicticos care e teatrul literar. În cazul lecturii teatrale de tip audiovizual se îmbină arta scenică, cinematografia, televiziunea și ia naștere ceva cu totul deosebit. Deși eu nu sunt un apologet al artei televizuale. Televiziunea rareori îmi pătrunde în suflet, din cauza că ea redă la modul superficial atât bucuria omului, cât și tristețea lui. Televiziunea este interesantă, în primul rând, ca informație*”¹³.

În fine, televiziunea din URSS a fost mereu contrapusă audiovizualului occidental, mai ales celui de

sorginte comercială, producția căruia era taxată, de-a valma, „de prost gust”, iar unele filme televizate, realizate în perioada sovietică, sunt cu adevărat memorabile. Este un lucru oarecum ciudat, dar în pofida faptului că producerea unui serial de tipul *soap opera* este rentabilă din punct de vedere economic și nu presupune calități artistice deosebite, televiziunea sovietică nu și-a îngăduit niciodată această experiență. În consecință, constituirea filmului televizat în spațiul ex-sovietic este foarte strâns legată de cinematograf, atât în plan estetic, cât și sub aspectul modalității de producție. Studiourile cinematografice au fost, de la bun început, foarte sensibile la comenzile venite dinspre televiziune, realizând pentru micul ecran numere de concert, iar mai târziu - filme-spectacole, filme-concerte și filme televizate propriu-zise.

Încă un moment semnificativ: cu cât volumul de filme televizate creștea, cu atât discuțiile despre un anume „specific” al acestui produs audiovizual se înteeau. Indiscutabil, Uniunea Sovietică a fost țara unde au fost scriși kilometri întregi de hârtie despre specificul filmului televizat și chiar susținute zeci de teze de doctorat în acest sens, cu toate că, de fapt, comportamentul multor consumatori de media este asemănător. Or, în momentul când vizionăm o producție filmică la televizor, mulți dintre noi nu-și prea pun întrebări de tipul: „este un film cinematografic?”, „este un film de televiziune?”. Principalul argument invocat în acest caz este ca produsul mediatic respectiv să fie cât mai interesant. Este cazul să mai menționăm că - multă vreme - *mediul cinematografic* din fosta URSS a fost foarte reticent față de producțiile televizuale, iar sindromul „fratelui mai mare” n-a dispărut nici azi din optica unor cinești, când vine vorba să se pronunțe asupra televiziunii - „fratele mai mic”. Este totuși straniu faptul, de ce în volumul fundamental de specialitate *Filmul. Dicționar enciclopedic* (Кино. Энциклопедический словарь, Moscova, 1987) mulți autori și regizori de filme televizate sunt trecuți cu vederea, chiar dacă lucrările lor denotă o apreciazabilă ținută artistică și, pe parcursul timpului, s-au bucurat de o largă audiență în spațiul cultural ex-sovietic (și nu numai).

Odată cu apariția înregistrării video s-a declanșat o perioadă de intensă „filmizare” a mesajului televizual. Pare un lucru ciudat, însă în diversitatea punctelor de vedere nu vei depista nici o referință despre efectul social al filmului televizat sau posibila lui rezonanță în spațiul public, ca să folosim un concept din sociologia modernă. Nimeni nu a adus vorba despre locul și rolul grilei de program în viața filmului de televiziune sau despre factorii favorizanți ai audienței unui mesaj filmic. Importanța acestor chestiuni, deloc secundare, va fi conștientizată mult mai târziu, când gândirea estetică va aborda filmul de televiziune în întreaga lui complexitate - de la modul profesionist de asamblare a mesajului televizat (managementul producției TV) la utilizarea eficientă a instrumentelor de promovare a bunurilor simbolice (marketingul audiovizual).

Multe probleme legate de percepția mesajelor audiovizuale de către publicul larg erau ignorate, aureola „intimității” și conceptul „marelui” spectator-unic (noțiuni fundamentate de cunoscutul critic teatral Vladimir Sappak) fiind absolutizate, devenind axiome pen-

tru comunicarea televizuală. Eminentul cercetător rus Iuri Bogomolov scrie că, dintr-o perspectivă actuală, titlul cărții lui Vl. Sappak *Televiziunea și noi* ar trebui reformulat în *Televiziunea și eu*, deoarece relația dintre telespectator și micul ecran, descrisă de autor, ține mai mult de comunicarea interpersonală, atât la nivel de emisie, cât și în ce privește caracterul receptării mesajului televizat. Ca „poet al transmisiunii directe”, cum i s-a spus, Sappak n-a intuit *fenomenul de serializare* specific comunicării audiovizuale, fiind un adversar declarat al oricărei înregistrări filmice a materialului televizual. Fără doar și poate, „roentgenografia caracterului uman”, confidențialitatea discursului audiovizual sau actul artistic ca spovedanie a creatorului sunt însușiri specifice canalului TV, fiind condiționate de modul de receptare - familial sau particular. Însă audiovizualul poate comunica simultan cu milioane de oameni. Astfel, pe măsură ce televiziunea evolua, devenea tot mai clar faptul că particularitățile sale nu sunt dictate exclusiv de transmisia în direct sau de dimensiunile ecranului, ci, în primul rând, de mărimea audienței. În același timp, a fost valorizat, în plan estetic, încă un element definitiv al comunicării audiovizuale - caracterul **constant** și **ciclic** al contactelor care se stabilesc între cei doi poli ai comunicării: telespectatori și micul ecran.

Considerând televiziunea un fel de „presă audiovizuală” periodică (vorbită, în mare măsură), se poate conchide că efectul social sau public generat de receptarea unei emisiuni televizate poate fi câteodată mai puternic decât conținutul propriu-zis al produsului mediatic respectiv, mai ales în orele „de vârf” (când problematica abordată de mesajul TV se pliază perfect pe orizontul de așteptare al publicului). În acest sens, o producție televizată în contextul grilei de program și în afara ei - sunt două realități audiovizuale diferite (evident, nu trebuie absolutizată această aserțiune, ea fiind validă mai ales în cazul documentarului TV). De aceea, strategiile de comunicare ale unui film televizat, în care efectul comunicațional indus de factorul favorizant al grilei de program să fie maxim, trebuie preconizate *ab initio* în structura intrinsecă a operei respective, determinându-i astfel substanța dramaturgică, procedeele de poetică și chiar modul de receptare. Iar vechea dilemă care se profila în cadrul unor nesfârșite discuții pe marginea raportului dintre film și emisiune a fost soluționată în felul următor: dacă nu orice emisiune este un film televizat, cu siguranță orice film de televiziune are chipul și asemănarea unei emisiuni¹⁵.

Grila sau schema de program este un fenomen absolut remarcabil - „cartea de vizită” a unui canal TV - care implică, concomitent, conceptul de *sistem* (de emisiuni și rubrici mai mult sau mai puțin stabile, care materializează profilul unui post de televiziune) și noțiunea de *proces* (comunicarea televizuală se caracterizează printr-un *continuum* de mesaje care preced și succed un produs audiovizual concret). Grila de program determină modul special de interacțiune dintre telespectatori și reprezentarea audiovizuală. Spectatorul nu trebuie pregătit anume pentru receptarea mesajului televizat, ca în arta teatrală sau cinematografică. Faptul că produsul audiovizual este planificat în *Program TV*,

face ca un film televizat să se constituie într-un element al realității cotidiene și viceversa - realitatea cotidiană să devină o parte componentă a evenimentului cultural-artistic. Dacă forma de existență a artei cinematografice este opera distinctă, statutul ontologic al creației televizuale este grila de program, a cărei entitate este percepută în coordonate temporale mereu actuale. Grila de program poate fi asemuită cu un „hiperreportaj TV” care domină realitatea unei zile sau săptămâni. În virtutea faptului că relațiile televiziunii cu publicul au un caracter periodic, pe micul ecran a căpătat extensiune incitantă tehnică compozițională „va urma” (cunoscută și de presa scrisă – romanul-foileton sau de cinema - seria *Fantomas*). Producțiile seriale, difuzate la intervale temporale fixe, pot avea o structură organică închisă, de tip romanesc (*Idiotul*, 10 episoade, după celebrul roman dostoievskian), alteori beneficiind de o structură deschisă, cu prelungiri interminabile (seriale în care acțiunii „trec” dintr-un episod în altul, amintindu-ne de principiile compoziționale ale speciilor folclorice).

Televiziunea sovietică a cunoscut, de asemenea, o „epocă a miniserialelor”: *Operațiunea „Trest”* (1970), *Douăsprezece scaune* (1971), *Aghiotantul Excelenței Sale* (1972), *Umbrele dispar în amiezi* (1972), *Eterna chemare* (1974-1976), *Țiganul* (1979) ș. a. O mențiune aparte merită filmul serial *Șaptesprezece clipe ale unei primăveri* (12 episoade) care, la apariția lui pe micile ecrane (1973), a fost o adevărată revelație. Vocea actorului Efim Kopelean (utilizată pentru comentariul din off), de un timbru inconfundabil, a conferit discursului filmic sonorității de neuitat. La începutul anilor '90, audiovizualul sovietic a fost invadat de telenovelele mexicane și brazilene, de tipul *Sclava Izaura* sau *Plâng și cei bogăți*. După prăbușirea Uniunii Sovietice, piața audiovizuală din Rusia a fost recucerită de propriile producții seriale. Ce-i drept, protagoniști au devenit bandiții, *killerii*, prostituatele și așa-ziii „noi ruși” (niște tipi dubioși, îmbogățiți peste noapte prin metode frauduloase). Într-un serial de succes (*Brigada*), realizat ireproșabil sub aspect profesional, un personaj bizar zice, fără a clipi din ochi: „Societatea e un rahat, bandiții sunt oameni de treabă” (*Общество – дерьмо, бандиты – очень хорошие*). Cunoscutul moderator de televiziune Vladimir Pozner, fiind întrebat ce fel de valori propagă televiziunea rusă, a răspuns tranșant: „De nici un fel. Obiectivele urmărite de producătorii noștri sunt: a) să câștige bani din gros; b) să nu provoace mânia guvernanților”. Astfel, marea problemă a audiovizualului rus ține de faptul că este, aproape în totalitate, comercial (inclusiv canalul *Rossia* care, deși se consideră de stat, depinde într-o măsură covârșitoare de volumul de publicitate vehiculat).

Și totuși, în ultimii ani, s-au înregistrat tendințe semnificative în dinamica emisiunilor de tip artistic. O adevărată „schimbare la față” s-a produs odată cu difuzarea serialului *Idiotul*. Pentru prima dată, câțiva actori de mare talent - Inna Ciurikova, Evgheni Mironov, Vladimir Mașkov ș.a. - au evoluat într-un serial rusesc. Succesul acestei producții filmice, la toate categoriile de public, a declanșat un val de ecranizări, marea literatură clasică rusă revenind pe micul ecran. Au urmat filmele seriale *Doctorul Jivago* de Boris Pasternak, *Maestrul și*

Margareta de Mihail Bulgakov, *Suflete moarte* de Nicolai Gogol sau transpunerea în imagini TV a romanului providențial al lui Dostoievski - *Demonii*. Însă serialul *Idiotul* a mai provocat un fenomen, care merită a fi studiat de analiștii comunicării de masă cu instrumente sociologice: vânzarea fără precedent a romanului *Idiotul* în librăriile rusești și cererea sporită a cărții în bibliotecile publice. Pe când un asemenea reviriment în spațiul nostru audiovizual?!

În ultimul deceniu al secolului al XX-lea s-a produs o schimbare de paradigmă în viața culturală a republicii noastre. A fost abolită cenzura, iar oferta cultural-artistică s-a diversificat în mod simțitor. Au apărut noi instituții culturale, s-au multiplicat canalele mediatice. Îndelungata sciziune între așa-zisa cultură a elitelor și cultura de masă s-a diminuat, acest lucru fiind perceput, la început, de foarte puțini analiști ai fenomenului cultural. Desigur, declinul nostru economic, condiționat de penuria de tehnologii moderne și de un model de gestiune defectuos, nu oferă un cadru propice pentru evaluări de perspectivă. Și totuși, este evidentă lipsa unor strategii clare de dezvoltare a producției audiovizuale autohtone, iar „ghemul” imens de probleme care s-au acumulat treptat la această instituție-mastodont - Compania „Teleradio-Moldova” - nu poate fi descălcit nici astăzi, chiar dacă au trecut atâtea ani de la dispariția URSS și toate încercările de a o revigora au eșuat. La Televiziunea Națională n-a fost conștientizat încă un adevăr incontestabil: un produs audiovizual are sorți reale de izbândă numai în cazul când aparține unui proiect TV de anvergură care, în plus, nu este străin *fenomenului de serializare* a comunicării televizuale.

Astfel, cât timp audiovizualul din spațiul mediativ sovietic nu a fost cu adevărat preocupat de telespectator, de mărimea audienței, emisiunea de tip artistic era ajustată unor rigori estetice, fiind întreținută marea iluzie că s-a născut o „nouă muză”, după „chipul și asemănarea” cinematografului. În fond, din când în când, această iluzie era susținută de exemple remarcabile din practica audiovizuală curentă. Spre exemplu, producțiile de teatru sau film TV ale lui Anatoli Efros și Pavel Reznikov (*Boris Godunov*, *Jurnalul lui Peciorin*, *O istorie banală* ș.a.) au fost niște fenomene estetice, prin excelență, televizuale. Aceste creații audiovizuale constituie, fără doar și poate, opere-unice. Însă, în cazul respectiv, nu s-a pus niciodată problema ca ele să-și caute consumatorul sau, cu atât mai mult, cumpărătorul. Odată cu declanșarea procesului de democratizare a societății sovietice și trecerea la economia de piață, televiziunea a trebuit să-și reajusteze strategiile și politicile editoriale, fiind nevoită să devină cu adevărat un fenomen de masă, care să țină cont de preferințele publicului. În aceste condiții, teatrul de televiziune, ca gen artistic select, a suferit. Firește, au fost întreprinse anumite acțiuni de reanimare a produsului audiovizual respectiv, inclusiv la televiziunea noastră (anii 1991-1998), însă ele n-au avut efectul scontat. Au supraviețuit filmul serial și producțiile TV care se pretează cel mai bine fenomenului de serializare: *talk show*-ul (de natură politică, familială etc.), emisiunile informative de sinteză, *reality show*-ul (*Big Brother* - *Fratele cel Mare*), programele seriale de factură documentară (*Cronici istorice* cu Nicolai Sva-

nidze - canalul *Rossia*), tot felul de victorine și emisiuni de divertisment (*Fabrica de stele* sau *Cum să devii milionar - Pervâi kanal*) ș.a.m.d. Cum observă, în mod justificat, un cercetător în domeniul managementului cinematografic, „ingeniozitatea și creativitatea sunt elemente necesare unei producții dar nu sunt suficiente pentru asigurarea succesului. Producătorii trebuie să fie sensibili la nevoile, preferințele și dorințele potențialilor finanțatori, investitori, directori executivi, manageri, cumpărători, distribuitori și... , în special, la dorințele spectatorilor”¹⁶.

Actualmente, creatorii din domeniul artelor - tradiționale și tehnologice - conștientizează o spusă a futurologului american Alvin Toffler, lansată acum câțiva ani: „Arta și banii, calitatea uneia și cantitatea celorlalți, sunt legate intim”¹⁷. Poate că nu este cazul să absolutizăm această aserțiune paradoxală, ținând cont de contextul sociocultural din Republica Moldova, însă, analizând producția de televiziune autohtonă în termenii marketingului audiovizual, va trebui să recunoaștem, la modul tranșant, că ea traversează o acută criză de „rentabilitate”.

Pe de altă parte, în fondurile Companiei Publice „Teleradio-Moldova” se află o cantitate imensă de producție audiovizuală, care este foarte puțin valorificată. Sursele arhivate își pot găsi un mod de întrebuințare foarte util în documentarele de montaj. Mai ales în spațiul nostru mediatic, unde audiovizualul nu și-a îndeplinit merituos o funcție primordială - a fi o autentică „istorie în imagini” a timpului. Oamenii de televiziune de la noi ar putea elabora proiecte de tipul „Namedni 1961-2000. Наша эра” (NTV, 2000) sau „Российская империя” (NTV, 2001) ale celebrului teleast rus Leonid Parfionov. În ciclul *Namedni* (*Adineauri*), fiecărui an din segmentul temporal respectiv îi este dedicat câte un film de o oră, în care traiul cotidian din fosta URSS este prezentat pe un dublu registru, într-un contrast semnificativ, vorbindu-se alternativ - la nivelul „discursului oficial” și la cel al vieții „de la firul ierbii”.

Ar mai putea fi inaugurată o emisiune săptămânală de tipul „Ecranul filmului documentar”, în care să fie prezentate filmele de nonficțiune ale regizorilor basarabeni (un fel de retrospectivă), organizând și anumite discuții pe marginea produselor audiovizuale respective. Un program de acest fel - *Документальная камера* - a existat, pe parcursul anilor 2003-2005, la postul de televiziune *Культура* (*Cultura*) din Federația Rusă, avându-l ca autor și prezentator pe eminentul critic cinematografic Andrei Șemeakin. Produsele audiovizuale de arhivă nu trebuie subestimate ori taxate ca ceva *déjà vu*. *Timpul scriiturii* unui mesaj TV (film, spectacol etc.) este mereu reactualizat, când un eventual utilizator „se pune în contact” cu produsul respectiv. Are loc o „reînviere a cuvântului”, ca să folosim o expresie dragă teoreticianului literar Victor Șklovski. Iar producția de televiziune în care determinarea spațio-temporală are similitudini cu formula reportajului nu pierde niciodată legătura genetică cu cel mai specific demers televizual - transmisiunea directă.

Cât timp statul a fost unicul „manager” al televiziunii, politica editorială a avut de suferit. În consecință, multe din producțiile noastre televizuale denotă un vădit conformism tematic și eclecticism estetic. Avem de-a face cu structuri compoziționale caduce, lipsite de un ingredient absolut necesar unui obiect estetic de valoare - noutatea sau originalitatea.

În ultimii ani, filmul televizat din Republica Moldova aproape că a dispărut din grila de program. Însă pentru sporirea volumului de producție națională nu sunt suficiente, chiar dacă necesare, bunele intenții de proiect sau investițiile financiare. Realizările concrete țin de competența managerială a producătorilor TV, de talentul creativ și cunoașterea noilor tehnologii media de către scenariști, regizori, cameramani etc. Se impune, deci, gestionarea resurselor financiare și umane într-o activitate formativă de un spectru larg care să corespundă, în ultimă instanță, dimensiunilor industriale ale producției de televiziune.

Referințe bibliografice și note:

¹ Coste-Cerdan, Nathalie, Diberder, Alain Le. *Televiziunea*. București: Humanitas, 1991, p. 25.

² Paraschivescu, Radu. *Dubios mediocrația venea (și nu mai pleca)*. In: *Dilema veche*, nr. 131, 27 iulie, 2006.

³ Atanasiu, Eugen. *Televiziune sau televorbire - riscul autoanihilării*. In: *Televiziunea - artă sau politică*. București: Editura VICTOR, 2005, p. 10.

⁴ Corciovescu, Cristina, Râpeanu, Bujor T. *Cinema... un secol și ceva*. București: Curtea Veche, 2002, p. 475.

⁵ Фикс, Сергей. *На анкету «ИК» отвечают*. In: *Искусство кино*, № 4/2001 [Disponibil la <http://kinoart.ru/2001/n4-article2.html>].

⁶ Iacob, Oana. *Documentarul între jurnalism și cinematografie*. Iași: Lumen, 2006, p. 19-21.

⁷ Crețulescu, Andrei. *Sobru și elegant - Good Night and Good Luck* [Disponibil la <http://agenda.liternet.ro/articol/2605/Andrei-Cretulescu/Sobru-si-elegant-Good-Night-and-Good-Luck.html>].

⁸ Corciovescu, Cristina, Râpeanu, Bujor T. *Op. cit.*, p. 238.

⁹ Dantzig, Charles. *Serialele*. In: Jerome Garcin (coord.). *Noile mitologii*. București: ART, 2009, p. 40.

¹⁰ Jeanneney, Jean-Noël. *O istorie a mijloacelor de comunicare. De la origini și până astăzi*. Iași: Institutul European, 1997, p. 317-318.

¹¹ Corciovescu, Cristina, Râpeanu, Bujor T. *Op. cit.*, p. 256.

¹² Coste-Cerdan, Nathalie, Diberder, Alain Le. *Op. cit.*, p. 130-131.

¹³ Фоменко, Петр. *Беседу ведет Тамара Сергеева: «Сбились мы. Что делать нам...»*. In: *Искусство кино*, № 6/1999 [Disponibil la <http://kinoart.ru/1999/n6-article17.html#1>].

¹⁴ Богомолов, Юрий. *Когда часть больше целого*. In: *Сеанс*, № 23-24/2005 [Disponibil la <http://www.seanse.ru>].

¹⁵ Муратов, Сергей. *Документальный телефильм как социальное и эстетическое явление экранной журналистики. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук*. Москва, 1990, p. 14-15.

¹⁶ Pricop, Lucian. *Management în cinematografie*. București: Tritonic, 2004, p. 94-95.

¹⁷ Toffler, Alvin. *Consumatorii de cultură*. București: Antet, 1997, p. 126.

Filmul de artă din perspectiva scenarizării și dramatizării realității

Rezumat

Filmul de artă din perspectiva scenarizării și dramatizării realității

Grație evoluției vertiginoase a televiziunii, filmul de nonficțiune își schimbă radical caracterul, lăsând pe seama acesteia funcția sa, altădată primordială - cea de a fixa realitatea și de a informa societatea, impunându-se prin interpretarea realității. Chiar în lucrările cineaștilor care au pus baza filmului de nonficțiune - John Grierson, Robert Flaherty, Joris Ivens, Paul Rotha, Dziga Vertov ș.a. -, depistăm probe incontestabile de interpretare a realității. În expunerile lor teoretice, de asemenea, ei au conștientizat potențialul artistic al documentarului prin interpretarea realității.

Acest proces a provocat multiple discuții în jurul definițiilor unor noțiuni ca, spre exemplu, „obiectiv” și „subiectiv” în filmul de nonficțiune, de „reflexiv” și „impersonal”, de „limitele interpretării realității” în produsul audiovizualului și a altor probleme ce au marcat evoluția artei cinematografice de nonficțiune.

Ne vom orienta investigațiile în domeniul filmului documentar de artă, o categorie deosebită de filme în care, prin interpretarea operei de artă finite (arte plastice, coregrafie, teatru, film, artă populară etc.) și prin asimilarea altor limbaje de cel cinematografic, se obține o operă nouă - filmul.

În acest studiu se elucidează mecanismul interpretării estetice (de către cineaști) a interpretărilor realității, efectuate deja de autorii operelor de artă pe baza cărora s-a creat filmul, demonstrând că cele mai importante pârghii în acest proces le dețin dramatizarea și scenarizarea unei opere finite sau a unei realități artistice.

Cuvinte-cheie: film de artă, film de nonficțiune, interpretare estetică, ecranizare, scenarizare, dramatizarea realității, asimilarea limbajelor, film etnologic, coloana sonoră, montaj.

Summary

Film of art from terms of reality storyboard and dramatization

Due to evolution of the television, nonfiction film changes radically his character, leaving it to its function, once the primary - a fixed reality and to inform the society - by giving it the interpretation of reality. We detect compelling evidence to interpret reality even in works filmmakers who made the nonfiction film - John Grierson, Robert Flaherty, Joris Ivens, Paul Roth, Dziga Vertov etc. Also they have realized the potential of a documentary artistic interpretation of documentary by interpreting reality of filmmakers in their theoretical exposures.

This proces caused many discussions around definitions of notions, for example, objective and subjective in nonfiction film, the reflective and impersonal, the limits of interpretation of reality in audiovisual product and other problems that have marked the evolution of cinematographic art of nonfiction.

The author directs his research in documentary film of art - a special category of films, by interpreting the finished work of art (visual arts, choreography, theater, film, folk art, etc.), by assimilating other languages to the film, is obtained a new work - film.

The mechanism of aesthetic interpretation (by the filmmakers) interpretations of reality, is elucidated in this study already made by the authors of works of art, on which base was created the film, demonstrating that the most important levers in this process are the dramatization and storyboarding of a finished work or an artistic reality.

Keywords: film of art, nonfiction film, aesthetic interpretation, shielding, storyboarding, dramatization of reality, language assimilation, ethnological film, soundtrack, fitting.

Odată cu evoluția televiziunii, filmul de nonficțiune își schimbă radical caracterul, lăsând pe seama acesteia funcția sa, altădată primordială, cea de a fixa realitatea și de a informa societatea, interferându-se frecvent, prin tendința de interpretare a realității, cu domeniul filmului de ficțiune. Acest proces a provocat multiple discuții în jurul definițiilor de „obiectiv” și „subiectiv” în filmul documentar, de „reflexiv” și „impersonal”, de „limitele interpretării realității” în produsul de nonficțiune.

Demult ne-am convins că și o transmisiune televizată în direct constituie o interpretare a realității,

fiindcă regizorul, concomitent cu desfășurarea evenimentului, selectează una din imaginile captate de cei trei sau mai mulți operatori, plasați pe teren, și le transmite spre emisie. Astfel se efectuează un montaj sincron cu evenimentul, dar văzut deja din trei sau din mai multe puncte de vedere. În acest caz, primul factor al interpretării e selectarea imaginilor potrivite. Aici, după cum a observat esteticianul Umberto Eco, selectarea materialului devine „o compoziție, o narațiune, o unificare discursivă a unor imagini izolate analitice, în contextul unei serii mai vaste de evenimente simultane care se intersectează”. Așadar, chiar și

transmisia TV directă nu este o fixare exactă a evenimentului emis spre ecran, ci o interpretare a acestuia. Or, Umberto Eco vede în modalitatea de interpretare a evenimentului prin transmisiune directă una din deosebirile principale dintre TV și arta cinematografică: „*Transmisie, montaj și proiecție, - trei faze care, în producerea cinematografică sunt total diferite și au fizionomie proprie, aici se identifică. De aici reiese identificarea timpului real cu timpul televizat, fără ca vreun expedient narativ să poată comprima durata temporară, care este cea autonomă a evenimentului transmis*”².

Filmul de nonficțiune este o formă de comunicare audiovizuală, unde cineștii (scenaristul, regizorul, operatorul), fiind niște seismografi sensibili ai realității, selectează din tumultul evenimentelor și fenomenelor material necesar pentru viitorul film și apoi tot ei, cineștii, vor fi și interpreții imaginilor captate. Dotați de la natură cu amplificatoare sensibile și puternice, cu ajutorul limbajului și procedeele cinematografice, ei reușesc să investească lumea cu noi semnificații, creând, adesea, dintr-un cotidian banal un spectacol audiovizual, evidențiind detalii, sensuri și însăși esența materiei imperceptibile unei lumi obișnuite.

Procesul de interpretare a realității, declanșat în mai multe filme din diverse spații, a jucat un rol important în afirmarea filmului de nonficțiune ca artă. De menționat că interpretarea a fost susținută încă la începuturile cinematografiei de către unii documentariști și teoreticieni consacrați, cum ar fi John Grierson, pentru care rezultatele interpretării sau modelării creatoare ale realității sunt mai importante chiar decât filmul cu actori: „*Credem că interpretul original (sau autentic) precum și decorul original (sau autentic), formează bazele cele mai sigure pentru interpretarea lumii moderne pe ecran. Ele oferă cinematografului o mai mare rezervă de materiale. Îi pun la dispoziție un număr nelimitat de imagini. Îi dau puțină interpretării evenimentelor lumii reale, mai uimitoare și mai complexe decât ar putea evoca marii creatori în studiouri sau reconstituiri tehnicienii de pe platouri*”³. Astfel, încă prin anii '30 ai secolului trecut, pentru Grierson interpretarea realității a constituit unul din principiile fundamentale ale documentarului.

Pe aceeași poziție s-a situat un alt regizor și teoretician de film, Paul Rotha, care, optând pentru necesitatea unei transfigurări poetice a materialului brut, concepe documentarul „*drept un gen aparte, o modalitate de interpretare a concepției sociale și a gândirii filozofice, modalitate cu totul deosebită, prin scop și formă de filmul de ficțiune*”⁴. Mai mult decât atât, Paul Rotha, pentru prima dată în teoria filmului, menționează și una dintre cele mai importante metode de interpretare - dramatizarea creatoare a realității.

Și pentru Robert Flaherty (*Nanuk, Louisiana Story*) - un alt documentarist vestit -, filmul este „o reprezentare veridică, o reprezentare care nu ascunde nimic după un voal elegant, care ia în considerație însușirile lumii înconjurătoare și care coroborează realitatea cu dramaticul”⁵. A consolida sau a corobora

realitatea cu dramaticul înseamnă a prezenta viața, interpretând-o concomitent. Cineastul aranjează discursul din imagini prin propria viziune. Criticul Ioan Lazăr a descris mecanismul conceptual al creației flahertyene în felul următor: „*Un ochi inocent, de poet al realului, selecționează expresivități ontologice în acțiuni esențializate, lipsite de mizanscenă, cu actori neprofesioniști a căror unică profesiune este autenticitatea*”⁶.

Dziga Vertov, fondatorul cine-ochi-ului (Kino-glaz), al esteticii cinematografeiei directe, utilizează o altă modalitate de interpretare în școala filmului documentar sovietic. În pofida declarației sale, conform căreia în filme el nu apelează la scenariu, decor, actori profesioniști și nici la inserturi, el, D. Vertov după un scenariu bine elaborat, „devorează” mii de imagini, le amplifică sau le micșorează viteza, le apropie sau le îndepărtează cu scopul de a le valorifica. Toate imaginile sunt selectate riguros, evitându-se viața adevărată (cu momente afective, psihologice, filosofice etc.), și structurate ambițios în sensul unui paralelism continuu. Astfel, D. Vertov creează o realitate netruncată din punctul său de vedere, dar, *de facto*, ea este minuțios elaborată și, de aceea, falsă. În concepția acestui cineast, obiectivul camerei de filmat - acest „ochi infailibil” - poate crea oameni perfecți, o realitate ideală: idei foarte convenabile ideologiei sovietice. În cazul creației lui D. Vertov, fotogenia exagerată a mișcării, unghiulațiile abuzive, expresivitatea de ritm prin accelerări și încetiniri, refuzul categoric al convenționalului au dus la o realitate artificială, la un pronunțat formalism - o extremă absolut străină interpretării realității.

În mare parte, evoluția filmului de nonficțiune devine de neconceput fără dramatizarea realității, efectuată în stadiile principale de producere a filmului: selectarea materialului din realitate, decupajul, montajul, sonorizarea.

Subiectul multor filme documentare permite chiar elaborarea compoziției / dramaturgiei cadrului, condiționată de ideea secvenței respective sau a întregului film. E cunoscut faptul că, adesea, într-o narațiune cinematografică un detaliu / obiect poartă valența conceptuală a fenomenului sau a evenimentului investigat. De aceea într-un film reușit, în toate componentele filmului, totul semnifică, nimic nu este accidental.

După o experiență mai îndelungată, regizorul și teoreticianul de film Serghei Eisenștein, referindu-se la importanța elaborării dramaturgice a cadrului în film, la semnificațiile și suprasarcina obiectelor integrate în cadru, menționa: „*Mă străduiesc să nu limitez niciodată cadrul numai la prezentarea vizuală a ceea ce apare pe ecran. Obiectul trebuie astfel ales, astfel plasat și astfel situat în câmpul cadrului, încât să dea fință, în afara imaginii, unui complex de asociații paralele cu sarcina emoțională și de conținut a scenei. Astfel se creează dramaturgia cadrului. Astfel drama se integrează în canavaua operei. Lumina, racursul, încadratura - toate acestea se subordonează nu numai în vederea prezentării obiectului, ci și a revelării lui sub aspectul conținutului emoțional, care se întruchipează*

în momentul respectiv în obiectul respectiv, așezat în fața obiectivului. Aici „obiectul” trebuie înțeles într-un sens larg. Obiect înseamnă nu numai lucru, dar în egală măsură obiect al pasiunii, construcții, peisaje sau cerul brăzdat de nori⁷⁷. În acest caz, S. Eisenstein se referă la filmul de ficțiune, dar, după cum menționam mai sus și multe filme de nonficțiune permit această operație sensibilă și complexă de dramatizare a realității integrate în interiorul cadrului.

Evoluția filmului de nonficțiune conține cazuri frecvente când prin neimplicarea cineaștilor la procesul de interpretare a materialului brut, s-a frânt viața filmelor, fiindcă numai fixarea fenomenului sau a evenimentelor despre care s-a consumat deja toată informația - ceea ce în prezent se face într-un mod foarte rapid - nu mai are nici un rost.

Imposibilitatea scenarizării realității de către cineaști a condiționat faptul că metoda de filmare cu camera ascunsă, frecvent utilizată prin anii '70, a fost abandonată sau folosită mai mult cu scopuri funcționale, fără de pretenții artistice. Or, regizorul Ioan Cărmăzan a observat pe bună dreptate: „Încercarea extremă de a capta semnele de viață (neorganizate și nerepetate) cu ajutorul aparatelor ascunse nu a suscitat decât un slab și temporar interes, ceva între a privi pe gaura cheii și aceea a paznicului de trotuar. Paradoxul ciudat este că imaginea cu cât devine mai fidelă, cu atât pierde cea mai înaltă funcție a ei, aceea de a interpreta și sintetiza ceea ce reprezintă și prin aceasta își pierde interesul⁷⁸”. Departele de a fi un scop în sine, dramatizarea face ca materialul brut să fie sistematizat, aranjat conform principiilor dramaturgiei, cu scopul de-a obține o formă compozițională, un ritm, un tot întreg - filmul, adică o operă de artă, în care realitatea, concentrată deja în timp, devine accesibilă, emotivă, captivantă.

Drept exemplu de interpretare a realității prin modalități și procedee moderne poate servi trilogia americană de lungmetraj *Qatsi* (regia: Godfrey Reggio, imaginea: Ron Fricke, muzica: Philip Glass), ce se impune prin toate componentele sale, în mod principal, în contextul filmului contemporan de nonficțiune. Cu scopul de a facilita asimilarea acestui vast material, regizorul îl lipsește de cifre, date cronologice, titluri, inscripții ș.a. Este eliminat totalmente și comentariul verbal, iar toată narațiunea cinematografică se bazează pe catalizatorii dramatici care au scurtcircuitat componentele filmului (imaginea, partitura muzicală, efectele sonore), contrapunctându-le, armonizându-le sau adesea lăsând tăcerea să cuvânte...

La modul general, problematica trilogiei se axează pe consecințele dezastruoase ale conflictului pe plan global dintre lumea modernă hipertehnologizată și mediul ambiant. Titlul primului film din această trilogie, *Koyaansiqatsi* (1983), purtând și numirea de *Life out of Balance* (*Viața scapătă din balanță*), conține mesajul întregii trilogii: încercarea omnirii de a se adapta ritmului nebun al vieții civilizației noastre tumultuoase și dezechilibrate, absolut lipsită de perspective armoniei. Prin imagini grandioase și prin jocuri de contraste teribile, autorii filmului marchează tranziția de la vechiul mediu natural la „noua

natură” - mediul tehnocrat, în care tehnologia devine un *modus vivendi* pentru ființa umană.

Pentru a reda cât mai complet spectrul de probleme ale civilizației contemporane, pentru a-l convinge pe spectator de dimensiunea și importanța lor, cineaștii dramatizează realitatea, recurgând la potențialul tehnicii de filmare. Cu acest scop, ei o perfecționează: elaborează și construiesc detalii optice și tehnice, instalații și tehnologii sofisticate. De asemenea, ei utilizează cele mai diverse modalități și procedee cinematografice: unghiulații imprevizibile și elaborate (plonjee și contraplonjee), racursiuri și panorame unice, efectuate din suporturi ori spații absolut noi pentru cinematografia mondială. Iar pentru a ne convinge de ritmurile exagerate de rapide și de diverse ale timpului nostru, operatorul Ron Fricke realizează filmări zeitraffer (fotogramă cu fotogramă), obținând efectul de mișcare accelerată a imaginii, iar în alte momente - filmări ralenti („zborul” imaginii). În aceste cazuri, procedeele respective devin elemente ale dramaturgiei filmului, trec limitele unor simple condiții funcționale, obținând imagini inedite la nivelul unor veritabile imagini artistice, cu profundă rezonanță poetico-filosofică.

Conform diapazonului tematic, al potențialului tehnic de captare a imaginii filmice în dimensiuni globale și a profunzimii fondului ideatic, al utilizării acelorași principii estetice de scenarizare și organizare dramatică a spectacolului cinematografic de nonficțiune, filmele *Chronos* și *Baraka* ale regizorului Ron Fricke, *Home* al regizorului Yann-Arthus-Bertana se înscriu perfect în categoria filmelor din trilogia *Qatsi*. Toate aceste filme sunt concepute ca niște pânze cinematografice spectaculoase, care abordează global probleme globale, fiind elaborate integral pe principiile scenarizării realității, ficționalizării faptului real, atingând astfel grandoarea și emotivitatea unui veritabil spectacol cinematografic de nonficțiune, adesea dramatic...

Dar în aceste filme se declanșează un proces care trece limitele unei simple scenarizări, din moment ce scenariul unui film de nonficțiune presupune numai o scriere / proiect, adoptată caracteristicilor și structurii viitorului film. Aici evidențierea pronunțată a luptei contrariilor la nivel planetar, exprimată adesea prin ideea vieții și a morții, apropiere aceste filme de o dramatizare, dar nu în sensul dramatizării artificiale a realității, ci al aranjării perfecte a stării reale a evenimentelor și fenomenelor concrete, conform legilor clasice ale dramaturgiei. Or, în prim-plan se pun corelațiile dintre parte și întreg (ființă vie - natură, om - planetă, infuzorie invizibilă - ocean etc.), prisma trecut - prezent - viitor, confruntarea unor forțe opuse și efectul acestui impact (prăbușire - înălțare), toate reducându-se, într-un final, la eterna și necruțătoarea luptă pentru existență. De aici și motivul gravelor momente afective declanșate la această prezentare pe cât de originală, pe atât de provocatoare a unei realități noi, necunoscute, paranormale, dar de existența căreia autorii filmelor ne conving și pe noi, cei peste șase miliarde de indivizi, care încercăm să ne găsim în acea imensitate

globală plină de multiple și complexe dileme, întrebări, probleme existențiale, evoluționiste, ecologice, psihologice etc. Autorii acestor filme ne transformă treptat pe noi, spectatorii, din martorii unui proces dramatic în acuzați criminali, iar drama naturii, drama universului, devine drama noastră. Și aici argumentul nu este doar imaginea; mai important fiind ceea ce ea poate sugera.

Friderick Wiseman, unul dintre cei mai valoroși și celebri documentariști americani, utilizează o altă modalitate de dramatizare a realității, care constă în căutarea temelor și situațiilor dramatice, respectând diversitatea și complexitatea aventurii umane. Instituțiile pe care le selectează cineastul pentru investigații sunt mai mult pretexte pentru a surprinde situații dramatice sau personaje deosebite, obținând, adesea, momente mai captivante decât în filmele de ficțiune. Dar, pronunțându-se drept adept al teoriei nondramatizării realității, se contrazice în concepțiile sale teoretice referitoare la problema dramatizării, afirmând: „Ceea ce încerc eu să fac este să montez filmele astfel încât ele să aibă o structură dramatică. De aceea, am rezerve în legătură cu termenul de „cinema observațional” sau „cinema verite”, deoarece, pentru mine, „cinema observațional” înseamnă doar să stai pe acolo, un subiect fiind la fel de interesant ca celălalt. Cel puțin pentru mine asta nu este adevărat și mi se pare că „cinema verite” e doar un termen franțuzesc pompos care nu are nici un sens”. Credem că este o atitudine prea categorică, dacă nu chiar eronată, față de această școală importantă din evoluția cinematografului mondial, dar și somitățile au dreptul să greșescă...

Importanța interpretării și metamorfozele ei pot fi elucidate prin filmul de artă - o categorie deosebită de filme în contextul estetic al artei cinematografice de nonficțiune. Aici ideea lui Nietzsche conform căreia nu există adevăr, există numai interpretare, poate fi atribuită totalmente filmului de artă, care, în esență, nu este altceva decât o interpretare de către cinești a operelor ce se află la baza acestei categorii de filme. În acest caz, evoluează un proces dublu de interpretare, adică interpretarea unei realități care deja a fost interpretată. În filmul de artă se declanșează un proces interactiv de sinteză a mai multor genuri de artă. Aici operele de artă deja finite (arte plastice, coregrafie, teatru, arta populară ș.a.) nu sunt transferate în mod automat pe pelicula de cinema, ci sunt supuse viziunii, interpretării cineștilor. Astfel operele de artă sunt incluse într-un nou scenariu, fiind redimensionate (prin montaj, mișcări de aparat, cadraj și alte operații cinematografice), sonorizate (partitură muzicală, comentariu literar, efecte sonore) și, în general, recompuse sau recreate pe bază de noi principii: alte ritmuri într-un alt limbaj - cel cinematografic - obțin dimensiuni și valențe artistice noi. Se creează o nouă operă - filmul de artă - cu statut artistic și estetic de existență autonomă. Astfel, o realitate artistică este supusă unei scenarizări, adică unui nou „aranjament” dramaturgic. Autorii filmelor de artă sunt conștienți de faptul că acest gen devine artă veritabilă doar atunci când sinteza valorilor artelor utilizate duce la un produs

mai mult subiectiv și la pronunțate valențe reflexive ale viziunii cinematografice, obținându-se efectul „interpretării interpretărilor”, dar ținându-se cont și de limitele acestor interpretări.

Filmologul german Siegfried Kracauer evidențiază în cadrul filmului de artă două direcții¹⁰: experimentală și documentară. Pentru regizorul filmelor de orientare experimentală opera altui artist nu-i altceva decât materia primă, utilizată de către cinești cu scopul realizării propriilor viziuni. Scopul poate fi atins numai cu condiția că regizorul va „descompune” acea operă de artă în părți, apoi le va compune din nou pentru filmul său. În continuare, S. Kracauer îl citează pe John Read, în opinia căruia filmele de orientare experimentală „...exploatează artele plastice în scopuri pur cinematografice. Ele pot fi supuse efectelor incongruente spiritului operei utilizate”¹¹. Cu alte cuvinte, J. Read e împotriva acestei modalități de utilizare a operei de artă în film. S. Kracauer ne convinge că această metodă are dreptul la existență artistică și estetică, argumentând prin exemple similare din evoluția artelor plastice, când o operă creată prin mijloacele sale de expresie asimilează o altă operă creată în limbajul specific acesteia. El face trimitere la lucrările pictorului italian Giovanni Piranesi, care a introdus în gravurile sale elemente din arhitectura antică pentru compoziția prospectelor baroce; pictorul francez Antuan Watteau utilizează în cotidianul vesel de pe pânza sa *Sărbători rurale* sculpturile unor havuzuri. „De ce nu s-ar putea legifera astfel de transpuneri și în film?”, se întreabă Kracauer. În această categorie de filme el depistează o metodă cinematografică deosebită: caracterul activ al mișcării camerei de filmat, fapt care încearcă, parcă, să compenseze natura statică a operei originale. Caracterizându-se prin căutări active ale noilor modalități de expresie prin montaj și prin procedee filmice, aceste filme revelează procesul de transformare a realității, transpuse de pictor, într-o nouă realitate.

S. Kracauer conchide, o idee cam temerară, că filmele de orientare experimentală le depășesc pe majoritatea filmelor de ficțiune prin stilizarea iscusită a specificului limbajului cinematografic. Și, după o serie de argumente din cinematografia europeană, filmologul elaborează definiția filmului de artă actuală: „Filmul de artă poate fi integrat în categoria filmelor cu adevărat experimentale atunci, când cineastul nu are alte scopuri decât străduința de a realiza din elementele creației unui artist o operă cinematografică autonomă, posedând valori estetice nu mai mici decât opera originală”¹². E straniu faptul că acest reputat teoretician scria, la 1960, despre filmul de artă ca despre o orientare experimentală, când acest gen se afirmase deja definitiv prin multe filme de succes.

Conform viziunii lui S. Kracauer, o altă orientare în filmele de artă este cea documentară, unde opera artistului nu e plăzmită ca ceva izolat de mediul înconjurător. În aceste filme, opera de artă e concepută ca un fenomen al unei realități metaestetice, fiindcă ea, introdusă într-un univers cotidian, nu aparține

acestui context chiar dacă are cu el mai multe legături și intersecții. Materialul documentar asimilează opera de artă mai mult asociativ, prin ambianțe sugesive, create pentru acest proces complex.

Dacă într-un film obișnuit interpretarea se desfășoară conform principiului de scenarizare sau de dramatizare a realității în sensul organizării materialului de viață conform legilor dramaturgiei (lupta contrariilor, corelații sau ciocniri între forțe opuse, conflicte cu mediul etc.), creându-se acea stare estetică a materiei, care, în concepția lui Andre Bazin, constituie esența filmului, atunci într-un film de artă la toate acestea se mai adaugă și „audiovizualizarea”, adică sonorizarea (prin accente și partituri muzicale, prin efecte sonore, comentariul literar ș.a.) și vizualizarea (prin decupajul mișcărilor de aparat, unghiulății, cadrul, prin dirijarea luminii, prin montaj etc.) unei realități imobile și insonore (mute), cum este, spre exemplu, pictura, sculptura, tapiseria ș.a. - opere ce constituie materia de bază a unor filme de artă.

În viziunea filmologului Ion Barna, toate acestea constituie un proces de ecranizare: „*Apare un dublu aspect al acestor filme: pe de o parte, analiza operei de artă, pe de alta, repovestirea, cu mijloace cinematografice, a anecdoticii tabloului sau frescei, realizatorii dorind, în fond, să relateze o povestire ale cărei personaje și decoruri aparțin pictorului. Este, în fond, o ecranizare, în aceeași măsură ca și adaptarea cinematografică a unui roman. După ecranizarea operelor literare, apoi a celor muzicale, asistăm, așadar, la începuturile ecranizării operei plastice*”¹³. Suntem de acord cu opinia lui Ion Barna, doar cu condiția că noțiunea de „ecranizare” să conțină și sensul de „interpretare”, fiindcă o simplă adaptare cinematografică a unui gen de artă, astăzi e prea puțin pentru un film. Opera de artă nu este recunoscută decât dacă devine obiect al interpretării. Or, „*interpretarea are funcția de transformă obiectul material într-o operă de artă*”¹⁴. Această idee conține și esența filmului de artă, unde realitatea, adică operele de artă, după procesul de interpretare, devine o veritabilă operă de artă cu o perpetuare estetică autonomă.

Despre acest efect de asimilare a unor limbaje străine de cel cinematografic a scris foarte inspirat esteticianul francez Elie Faure: „*Elementele lor, complexitatea lor care variază și se îmbină într-o mișcare continuă, neprevăzutul constant impus operei printr-o compoziție mobilă, neîncetat reînnoită, neîncetat ruptă și refăcută, ștersă, reînviată, prăbușită, monumentală pentru o clipă, impresiionistă în secunda următoare, constituie un fenomen prea radical nou ca, în legătură cu ele, să se mai poată gândi cineva la pictură, sau la sculptură, sau la dans și, mai puțin decât la orice altceva, la teatrul de azi. Se deschide o artă necunoscută...*”¹⁵. Astfel scria Elie Faure în 1964, când încă nu se punea problema unei limite a interpretării în filmul de artă. (Problemă abordată, în mod special, de Umberto Eco de abia în anii '90 ai secolului trecut).

Astfel, în această categorie de filme, comunicarea interumană, asimilarea materiei filmice iau

proporțiile unui proces complex, desfășurându-se concomitent multiplan. În primul rând, evoluează în plan orizontal în interiorul componentelor de bază - imaginea vizuală și cea sonoră - și pe verticală, prin simbioza acestora obținută din interacțiunile lor. Acest proces se complică prin sintetizarea mai multor genuri de artă care au condiționat geneza filmului respectiv. Filmul, mai fiind și o artă de echipă, se confruntă cu mai multe niveluri de interpretare. Ne vom referi, de exemplu, la un film despre artele plastice. Mai întâi, plasticianul interpretează realitatea, selectează din poliaspectualitatea ei unul sau mai multe crâmpie și, încadrându-le în rama tabloului, potrivește dimensiunile, compune arhitectonica și compoziția generală, spectrul cromatic, ritmul lucrării ș.a.m.d. Cineaștii - autorii viitorului film de artă - interpretează acest tablou, re-creând realitatea concepută de pictor, găsindu-i formule și echivalente cinematografice. Scenaristul, spre exemplu, selectează o lucrare sau mai multe, conform concepției sale despre viitorul film, poate propune niște coliziuni imprevizibile dintre destinul artistului și opera sa, o ignoranță premeditată a cronologiei vieții și activității de creație a acestuia, corelații directe sau asociative cu realitatea, plasarea operei într-un context concret sau izolarea ei, un comentariu poetic, filosofic sau cognitiv ș. a.m.d.

O mare importanță are viziunea operatorului care re-crează opera plasticianului prin cadrare, racursiu, mișcarea camerei, prin utilizarea luminii și a altor procedee ce țin de măiestria operatorului. Compozitorul filmului sau autorul coloanei sonore, prin accente muzicale și efecte sonore, are posibilitatea de a amplifica sau de a conferi plasticitate, ritmuri noi operei plastice, poate evidenția unele detalii și obține noi dimensiuni prin momente de contrapunctare între imagine și componentele coloanei sonore. Toate aceste operații sunt validate și dirijate de regizor: unele în timpul filmărilor, altele în procesul de montare sau de sonorizare a filmului. Prin montaj - acest miraculos mecanism al gândirii cinematografice - regizorul interpretează toate aceste viziuni, supunându-le concepției sale.

Prin ritmul audiovizual creat de regizor din alternanțe, asocieri și contopiri de imagini vizuale și sonore, modificări de forme (desecări de imagine, accente pe unele detalii), prin abateri lirice sau filosofice, prin suspansuri și contrapunctări dintre componentele filmului, regizorul reușește să creeze, prin interpretarea operelor plastice, ce s-au aflat la baza filmului, o compoziție plastică-dinamică audiovizuală - filmul de artă. Adică o nouă operă artistică cu potențialul și capacitățile ei de a impresiona, de-a invoca în lumea frumosului, de-a provoca spiritul axiologic și, principalul, de a emoționa. Așa cum s-a întâmplat cu filmele antologice dedicate artelor plastice: *Leonardo da Vinci*, *Pablo Picasso* și *Paradisul terestru*, create de cineaștii italieni Luciano Emer și Enrico Gras, *Van Gogh* (Premiul pentru cel mai reușit film de artă la Festivalul Internațional de la Veneția, Premiul „Oscar”) și filmul *Guernica*, semnate de

regizorul francez Alain Resnais sau filmul *Misterul Picasso* al colegului său Henri Clouzot (menționat cu Premiul juriului la Festivalul Internațional de la Cannes) și cu alte filme de rezonanță, create pe baza interpretării unor opere de artă. În această ordine de idei, putem nominaliza și câteva filme din cinematografia autohtonă: *Alexandru Plămădeală*, *Neam de pietrari* ale regizorului Anatol Codru; *Goblen*, *Firul viu*, *Obsesia*, *Aria* semnate de regizorul Vlad Druc; *Confesiune*, *Mihail Grecu*. *Dincolo de culoare* ale regizorului Mircea Chistrugă.

Un exemplu de interpretare a operei plastice este și filmul *Obsesia* al regizorului Vlad Druc, creat pe baza lucrărilor plasticianului Lică Sainciuc, cunoscut prin opera sa cu frecvente evadări de la realitatea concretă sau de la viața terestră în niște universuri imaginare sau virtuale, creând unele asocieri cu lumea de pe pânzele lui Hieronymus Bosch sau Marc Chagall. Iar în unele pânze se află chiar în epicentrul realității, manifestându-se ca un martor fidel al cotidianului, iar lucrările purtând caracterul unui vădit naturalism - interpretat, totuși, dar mai mult aluziv.

Prin procedee și mijloace audiovizuale, specific filmului de nonficțiune, cineastului Vlad Druc reușește să transforme acele universuri propuse de plastician în niște stări grave cu rezonanțe apocaliptice. Realitatea de pe pânze, re-creată în parametrii audiovizuali, obține volum, ritm, sonoritate, devine alta, mai impresionantă. Se evidențiază și un factor, deloc de neglijat, cum ar fi, sporirea gradului de comprehensiune a lucrărilor implicate în acest proces de sintetizare a mai multor genuri de artă.

Acea frecvență a unor elemente erotice, redată într-un mod naturalist în mai multe lucrări ale plasticianului, cât și repetarea imaginilor de nuduri urâte (selecate special), filmate și montate de regizor în ambianțe respective, pot fi acceptate prin prisma esteticii urâtului, ce permite elucidarea viziunii artistice asupra varietății infinite a lumii, asupra efortului de surprindere de către acești doi artiști a aspectelor originale, indisolubile vieții umane, dar mereu ascunse sau trecute în sfere mai obscure. Doar există, totuși, o estetică a urâtului - ar dori să ne spună și plasticianul, și cineastul. O estetică din perioada realismului socialist, când totul era „frumos și perfect”, când nici nu se putea pomeni de o astfel de tratare sau de o astfel de estetică. Dar, după cum afirma esteticianul german Karl Rozenkranz, „...formarea unor ipostaze ale urâtului în și prin artă este nu numai posibilă, dar și necesară, această necesitate decurgând din universalitatea conținutului artei, ce reflectă imaginea de ansamblu a fenomenului lumii”¹⁶.

În majoritatea cazurilor, fondul ideatic, elementele formale, imaginile artistice integrate în opera de artă dictează dramaturgia, subiectul, compoziția generală a filmului. Regizorul Vlad Druc, spre exemplu, creează filmul *Aria*, dedicat celebrei interprete Maria Cebotari, conform modelului unei arii, unde plasticitatea melodică (în cazul respectiv plasticitatea imaginii) constituie baza principală pentru o continuă diversificare a complexei ei arhitectonici.

O altă dramă documentară a aceluiași regizor,

Vai, sărmana turturică, e creată sub semnul Păsării - motiv generat de melodia despre sărmana turturică, care „zboară până pică”, interpretat de protagonista filmului Maria Drăgan, copil nedorit (ca mulți oameni de artă și cultură!) al regimului totalitar - epocă de grave rătăcirii spirituale.

O puternică influență asupra concepției și ritmului de montaj, asupra întregului limbaj cinematografic și al compoziției generale a filmului francez *Guernica* (regizor Alain Resnais) a exercitat opera lui Pablo Picasso și, în special, sinteza supremă a artei sale - vasta compoziție *Guernica* - o pagină tragică din istoria celui de-al Doilea Război Mondial. Momentul culminant al filmului Resnais îl construiește pe baza imaginilor din compoziția *Guernica* și a schițelor realizate pentru această lucrare.

Planuri scurte și foarte scurte cu imagini de fețe monstruoase, lamentabil deformate - mărturii impresionante ale grozăviilor îndurate în acei ani, alternează cu imaginile deformate ale unor animale (tauri, cai) furioase de durerea rănilor sângerânde. Apogeul emoțional al acestui moment incandescent Resnais l-a compus din alternanțele acelorași planuri cinematografice cu imagini animate de capete de tauri și de cai în agonie, de fețe umane crispate de durere și spaimă. Prin animare și sonorizare, imaginile prind viață, devenind tulburătoare.

Acest proces de o complexă sinteză audiovizuală este descris sugestiv de filmologul Pierre Leprohon, care a depistat „...un fel de echivalență cu ceea ce reprezintă în alte domenii oratoriul sau baletul, cu alte cuvinte, imaginea animată și sunetul joacă aici rolul coregrafiei sau al recitativului față de muzica oratoriului sau a baletului. Și la fel cu Van Gogh, *Guernica* dramatiza opera în fața publicului, făcând-o mai accesibilă”¹⁷.

După punctul culminant, Resnais, prin toate componentele filmului, creează un moment de reculegere sau o tăcere: Soarele se stinge. Inimile toate s-au stins. Pământul e rece ca un mort. A fost ora apocalipsei... Regizorul face ca mesajul filmului să treacă limitele ideatice ale *Guernicii* lui Picasso, acordându-i rezonanțe apocaliptice cu tragedia de la Hiroshima și Nagasaki.

Filmul de artă are o magie a sa, inconfundabilă cu alte genuri și specii ale cinematografiei de nonficțiune. Ea este alimentată de două surse importante: miracolul operei de artă ce se află la baza filmului și care poartă semnificațiile, dimensiunile și virtuțile artistice ale acesteia. Având în memoria sa codul genetic al artelor plastice, teatru, muzică, coregrafie, acest gen de filme presupune și o imagine mai spectaculoasă decât într-un film obișnuit. A doua sursă este autenticitatea modalității de interpretare de către cineasți a aceleiași materii originale - opera de artă.

Studiata în corelațiile ei firești cu alte genuri de artă, această categorie de filme se orientează spre o pronunțată individualizare, spre o definire totală a unui limbaj propriu. Asimilează activ elemente, procedee, limbaje ale altor arte, supunându-le mijloacelor sale specifice de expresie, limbajului cinematografic. Asemenea interferență a artelor, declanșând

un fenomen complex în care evoluează concomitent sinteza artelor și actul artistic, generează acel produs sintetic audiovizual care, acționând prin cele trei componente de bază (imagine, muzică, comentariu literar), formează o puternică forță de expresie. Există și o dependență a filmului de artă de nivelul evoluției celorlalte genuri de artă.

Despre cunoscuta regizoare Nina Behar, specializată în filmul de artă (Luchian, *Un artist acuză o lume*, Teodor Pallady, Grigorescu, Ghiață ș.a.), cineastul Laurențiu Damian, un bun cunoscător al creației cinematografice a regizoarei Nina Behar, sesizând mecanismul re-creării realității artistice, apropierea autoarei de subiect, subtilitățile de expresie cinematografică în transferarea acestuia pe ecran, va menționa: „Nina Behar a încercat în filmele sale adevărate exerciții de stare. Pornind inițial de la unghiul subiectiv al unui posibil spectator sau iubitor de artă plastică (...), ajunge încet și subtil la dramaturgia detaliului. Din detalii alcătuiește scurte povestiri. Unele conțin date și analize estetice pertinente. Altele sunt povestiri inventate, adică adevărate viziuni asupra unui tablou sau asupra unei alte lucrări de artă. Această manieră de a construi cinematic drumul între o operă de artă și receptorul ei este inedită în tentativele făcute de documentariștii români (au mai reușit: Ion Bostan în filmul „Uciderea pruncilor”, realizat în 1957 și regizorii din generația '80-90 Ovidiu Bose „Paștina și Tereza Barta”)¹⁸. Astfel, Nina Behar reușește să impună prin limbaj cinematic o nouă interpretare, o nouă viziune asupra creației artiștilor plastici Grigorescu, Luchian, Pallady, Ghiață, Petrașcu ș.a.

Fiind o adeptă a dramatizării operelor de artă pentru a fi înălțate pe ecran, Nina Behar evidențiază mai multe procedee și modalități de supunere a operelor plastice limbajului cinematic. Printre acestea (montajul, mișcarea camerei de filmat, dramaturgia culorilor, efectele optice și sonore etc.), ea acordă o deosebită atenție gros-planului „ca unul din cele mai mari atuuri ale filmului despre artă, locul unde se consumă această aventură imaginară, iluzorie: locul unde se produce un tip de suspans pe care numai acest tip de film îl cunoaște și care, în același timp, îl formează ca spectacol, având în fine particularitatea de a oferi fragmentului posibilitatea să-și încerce, pentru o fracțiune de secundă, șansa ca operă autonomă”¹⁹. Numai un adevărat exeget al genului putea să facă această observație atât de sensibilă, precum și aceea despre procesul de dramatizare în filmul de artă, despre care afirma: „Studiind dramatizarea, punerea în scenă a elementelor picturale - mijloc al filmului despre artă de a se realiza ca spectacol - am ajuns la concluzia că, dacă pe de o parte, ea a fost o manifestare a libertății creatoare, pe de altă ea nu și-a ascuns caracterul anecdotic, cursa nebunească după efect. Analizând preocuparea filmului de artă pentru personalitatea artistului, credem a fi înțeles că reprezentarea unei vieți a fost adesea o ocazie pentru a introduce anecdota, pentru a încerca producerea de emoții prin mijloacele extrapicturale”²⁰. Prin această atitudine cineasta Nina Behar evită polemiile consacrate criticii francezi Andre Bazin și Jean

Mitry referitoare la filmul de artă și, în mod special, la procesul dramatizării.

Pentru faptul că filmul „distruge” unitatea operei de bază și creează o nouă operă de sinteză - cea cinematografică - el este învinuit de către unii critici de trădare a operelor originale. Din punctul nostru de vedere, André Bazin le-a răspuns acestora foarte corect: „În loc de a se reproșa cinematografului nepuțința sa de a ne restitui fidel pictura, n-ar trebui oare, dimpotrivă, să ne minunăm că s-a găsit în sfârșit cheia miraculoasă care va deschide pentru milioane de spectatori poarta capodoperelor”²¹.

Referindu-se la o serie de filme devenite antologice la categoria filmelor de artă (scurtmetrajele regizorului italian Luciano Emmer *Paradisul terestru* și *Leonardo da Vinci*; *Van Gogh*, *Gauguin* și *Guernica* ale regizorului francez Alain Resnais; *Goya* de Pierre Kast ș.a.), distinsul teoretician va conchide: „Denaturând opera, spărgând cadrul ei, atacând însăși esența ei, filmul o constrânge să dezvăluie anumite virtualități secrete pe care ea le conține”²².

Un alt cunoscut teoretician, Jean Mitry sesizează în filmele despre pictură o „dramatizare a picturii”: fragmentarea și ordonarea în timp a unor elemente (prin montaj), aparența de mișcare a eroilor operei plastice (prin mișcarea aparatului de filmat), învierea sau personificarea acestora (prin efecte sonore, partituri muzicale, monoloage verbale ș. a.), dar nu este de acord cu poziția lui André Bazin, contrazicându-se și pe el însuși, afirmând că este grav atunci când „...cineastul utilizează o realitate care a fost interpretată anterior, fiind elaborată în vederea unui sens precis. El se servește de un *qualia* estetic, din care ia elemente care posedă dinainte, prin ele însele, o valoare de semn. Și chiar dezagregate și dezorientate, ele nu rămân mai puțin semne - și anume create pentru o semnificație care este alta decât cea în care vrem să le introducem. Cineastul nu numai că-și construiește opera „sa” cu opera altuia, ci o construiește cu frânturile unei opere demolate, însușindu-și posibilitățile și valorile ei fundamentale”²³. Credem că opinia lui Jean Mitry e prea categorică, ținând cont de faptul că la data apariției studiului său (1963) filmul de artă era deja afirmat ca să se poată convinge cu argumente concrete că cinematografia conferă celorlalte arte noi valori. Picturii, spre exemplu, îi creează cea de a patra dimensiune - ceea ce până la cinematografie n-a reușit s-o facă nici o altă artă.

În opoziție cu opinia lui Mitry, criticul de artă, omul de cultură Andrei Pleșu propune o altă fațetă a filmului de artă, referindu-se la paradoxul obținerii formei prin descompunere mai mult decât prin sinteză: „Filmul are capacitatea de a izola și exalta detalii plastice, care, în mod obișnuit, se percep numai topite în mari ansambluri compoziționale. Am descoperit nu odată amănunte semnificative contemplând nu imaginea globală a unui tablou (care trăiește dinaintea noastră prin însăși globalitatea sa), ci contemplând imaginea sa bine filmată. Pentru a descoperi pictura, filmul o des-face, recompunând-o după o rețetă proprie. Așa lucra Picasso: găsea efectul optim la capătul unor succesive „distrugerii”, căuta expresivitatea lucru-

rilor, dezarticulându-le. Aceeași libertate și-o poate lua - față de opera de artă - aparatul de filmat. El o explo-rează tăcut, pe dinăuntru și în definitiv vede mai mult din alcătuirea ei decât ochiul uman²⁴. Acesta este un argument ce evidențiază sensul ideii lui André Bazin despre faptul că „cinematograful nu vine să slujească sau să trădeze pictura, ci să-i adauge un fel de a fi”²⁵.

Comparativ cu filmul de nonficțiune obișnu-it, în cel de artă sistemul de imagini artistice e mai complex, apar diverse corelații între construcțiile fi-gurilor de stil și cele arhetipale aflate în operele de artă originale cu cele din imaginea filmică. În unele cazuri se desfășoară un proces de amplificare a sem-nificațiilor, rezultată din aceste corelații, în altele - diminuarea sau dezintegrarea semnificațiilor din opera primară, fiind asimilate total de componentele filmului sau excluse din structurile acestuia.

Există multe cazuri când artistul și opera sunt niște pretexte pentru filmul de artă autorii căruia au de a releva lumii ceva important. Să ne amintim de motivul și fondul ideatic al filmelor regizorului Alain Resnais *Guernica*, *Noapte și ceață*, *Și statuile mor*, de filmul *Uciderea pruncilor* al regizorului Ion Bostan, creat pe baza operei omonime a lui Pieter Bruegel sau de *Dezastrele războiului* regizat de Jean Gremillon și Pierre Kast - o „ecranizare” reușită a gravurilor lui Francesco de Goya, în care cineaștii, prin filmul de artă, abordează o serie de probleme grave de ordin artistic, social și politic.

Dramatizarea realității din perspectiva viziunii lumii ca spectacol se află la baza mai multor filme etnofolclorice. Domenii deschise reflectivității artistice - folclorul, tradițiile populare, momente et-nografice - s-au aflat la temelia mai multor filme de ficțiune și de nonficțiune. Adesea văduvite de către diverse regimuri ideologice de cele mai frumoase elemente, de momente ancestrale, unele filme et-nofolclorice au supraviețuit, totuși... În filmografia documentarelor produse la studioul *Moldova-film* un loc aparte ocupă filmele *Nunta* (regie Gh. Vodă), *Fântâna*, *Dansuri de toamnă* și *De sărbători* ale regi-zorului Vlad Ioviță, *Jocurile copilăriei noastre* (regie Vlad Druc și Mircea Chistrugă), *Ecoul sărbătorilor de iarnă* (regie Pavel Bălan), *Vine Nunta* (regie An-drei Buruiană) ș.a. Și dacă astăzi aceste filme prezintă interes pentru orice auditoriu, nu doar pentru specialiștii în domeniu, se datorează faptului că ele au fost elaborate după scenariile concrete cu scopul, ca afară de fenomenul etnologic, să se obțină pentru ecran emotivul, frumusețea omului, care se află într-o stare deosebită, de duminică a sufletului, așa ca în filmul *De sărbători*, conceput pe baza dramaturgiei interacțiunii / corelațiilor dintre interpreții specta-colului popular *Malanca* și spectatori. Procesul de interferență a rolurilor cuprinde tot spectacolul ci-nematografic: reacțiile spectatorilor „participă” la desfășurarea dramei, exteriorizează trăirile dramatice, alternează prin montaj cu chipurile personajelor, devin participanți activi ai mizanscenelor improvi-zate acum, dar, de fapt, regizate de sute de ani de că-tre marii maeștri anonimi.

Aceași stare sufletească deosebită poate fi depistată ușor și în filmul *Nunta*, dedicat celui mai spectaculos moment din viața sătenilor noștri. Vrem să menționăm că și până la acest film și după el au mai fost filmate nunți în spațiu rural, dar erozia tim-pului a cruțat anume acest film, fiindcă pe regizo-rul Gheorghe Vodă, spre deosebire de alți regizori, nu l-a interesat spectacolul nunții la modul general (dansuri, cântece, tradiții etc.), ci starea lăuntrică, comportamentul deosebit al oamenilor simpli - în acest moment fiind doamne și domni, mari actori și regizori, într-un cuvânt, toți plini de importanță și antrenați inconștient la făurirea acestui spectacol vechi de când lumea și de fiecare dată nou.

Utilizarea frecventă de către regizor a prim-planurilor a creat acea stare intimă, a apropiat spec-tacolul nunții de inima spectatorului. Lanțurile de prim-planuri poartă valențe estetice, de profunzime. Ele rimează iscusit cu compoziții largi ale nuntașilor descătușați pentru o clipă de grijile câmpenești, respi-rând aerul mărețului lor spectacol orchestrat de tim-puri și de mari maeștri anonimi, dar și de ei - acești țărani care, reînviați după o zi de muncă, își joacă fi-e care foarte firesc propriul destin... De aceea nunta la moldoveni e un spectacol complex, cu un larg spectru de stări psihologice, vorba poetului nostru Petru Za-dnipru: „*Moldovenii când se strâng/ Și-n petreceri se avântă/ La un colț de masă plâng/ La alt colț de masă cântă*”. Această stare devine și un spațiu favorabil pentru cineaștii de a surprinde momentele ce i-a apro-piat mai mult de lumea interioară a celor implicați în spectacolul nunții, reușindu-le să aducă pe ecran chi-pul autentic al țăranului, felul lui de a locui poetic pe acest pământ tot mai văduvit de veritabilele și inesti-mabilele noastre perle spirituale...

Astfel, cineaștii, folosindu-se de un fenomen etnografic, și-au impus punctul lor de vedere, obți-nând noi dimensiuni, noi posibilități de orientare a omului spre frumos, spre profunzimile spirituale ale neamului nostru.

Spectatorul devine martorul unui proces mag-ic, când un fenomen complex, cu multiple semnifi-cații și de lungă durată este condensat în numai zece minute timp-ecran, iar limbajul cinematografic con-feră spectacolului feerie, acea substanță purificatoa-re de sublim. Or, în accepția contemporană, „*docu-mentarul înseamnă viața într-o structură ce devine o altă structură - cea filmică. Deci, transfigurăm, poate până la magie, după ce am selectat o felie din viață. Adică o structură*”²⁶.

Și spectacolul *Înălțarea Fântânii* este conceput de cineaștii Vlad Ioviță și Pavel Balan tot din per-spectiva interpretării unui fenomen etnografic. Se știe că pe meleagurile noastre există un cult al fântânii, rămânând unul dintre cele mai nobile constante ale omenescului - motiv cu deschidere universală, având și multiple rezonanțe biblice. În film regizorul Vlad Ioviță n-a vehiculat cu semnificațiile *Înălțării Fântâ-nii*, n-a declarat fondul ideatic al acestei creații, dar a făcut ca prin toate componentele filmului să pulseze motivul fântânii - descendent din unul dintre mitu-

rile fundamentale și anume mitul Creației, și se îndreaptă spre arhetipuri și date concrete, spre cunoașterea adâncurilor umanității. Acest motiv mito-poetic condensează diverse semnificații: dăruire, statornicia neamului nostru, înălțarea prin coborâre (motiv rar întâlnit), rostul omului în viață și multe alte semnificații. În centrul acestui vechi ritual se află omul de creație, deoarece fântânarul creează o operă, sacrificându-se și metaforic, și în modul direct, fiindcă în orice moment pot să se prăbușească malurile, să se năruiască pietrele, să năvălească apele. De aceea *Înălțarea Fântânii* integrează și chipul apostolic al fântânarului, care atinge semnificațiile dramei umane, drama dintotdeauna a creatorului pentru care creația este actul primordial al existenței sale și el - același Meșter Manole - este gata să se sacrifice în numele creației, „pentru că noțiunea de creație - va menționa Mircea Eliade - este legată în universul mintal popular de noțiunea de jertfă și de moarte. Omul nu poate crea nimic desăvârșit decât cu prețul vieții sale”²⁷.

Regizorul Vlad Ioviță nu se limitează doar la acest fond ideatic. El încearcă să lanseze spectacolul pe alte orbite: introduce lucrarea orchestrală Bolero a compozitorului francez Maurice Ravel, care conferă întregului film un nou ritm și o alură nobilă. Într-o ambianță sugestivă din imagini filmice - un fântânar, aflat în modesta sa „navă terestră” (ciubărul), coboară încet spre adâncurile pământului - se aude, parcă printre altele, de la radio că astronautii americani au ieșit în cosmos: într-o clipă s-au întâlnit două lumi - Cosmosul și Pământul. Din acest

moment acțiunea filmului iese din spațiul local, căpătând dimensiuni noi, indefinite.

Dacă din aceste filme lipsea spiritul interpretativ al cineaștilor față de realitate, lipsea acel ăscușit joc interactiv (*De sărbători*), exploatarea creatoare a limbajului cinematografic (*Nunta*), acele inserturi sugestive (*Fântâna*), apoi ele s-ar fi limitat la niște spectacole efemere, în care fiecare interpret își juca cuminte rolul său și pleca de pe arenă, rămânând în așteptarea noului an sau a ulterioarei ocazii. Dar aceste discursuri cinematografice, lansate pe ecran încă în anii '60, emoționează și astăzi orice auditoriu conștient de victoria globalizării și de primejdia în care se află identitatea noastră națională, de dispariția treptată a substanței de general-uman.

Așadar, pertinentamente filmul de artă și cel etnofolcloric nu se limitează doar la o transpunere (fotografică) mecanică a unei opere de artă sau a unui fenomen etnofolcloric, ci la interpretarea acestora, la impunerea de către cineaști a unei viziuni asupra realității artistice. Iar impactul dintre limbajul cinematografic cu limbajul altor genuri de artă „declanșează o adevărată explozie a esteticului” (L. Damian).

Astfel, în prezent filmul de nonficțiune se impune ca un spectacol cinematografic în care cineaștii, interpretând realitatea la modul reflexiv, o scenarizează, „o aranjează” dramaturgic cu scopul ca ea, transferată în limbaj cinematografic, să devină o operă accesibilă, captivantă și să corespundă totalmente criteriilor unei veritabile opere de artă, pentru a dăinui prin timpuri și spații.

Referințe bibliografice și note:

¹ Umberto, Eco. *Opera deschisă*. București: Editura Paralela 45, 2002, p. 188.

² Idem, p. 187-188.

³ Grierson, John. *Principiile fundamentale ale documentarului*. In: *A șaptea artă* (antologie de articole îngrijită de Ervin Voiculescu), 2 volume, București: Editura Meridiane, 1966, vol. 1, p. 349.

⁴ Paul, Rotha. *Câteva principii ale filmului documentar*. In: *A șaptea artă* (antologie de articole îngrijită de Ervin Voiculescu), 2 volume, București: Editura Meridiane, 1966, vol. I, p. 352.

⁵ Citat după Lazăr, Ioan. *Teme și stiluri cinematografice*. București: Editura Meridiane, 1987, p. 162.

⁶ Idem, p. 165.

⁷ Citat după *A șaptea artă* (antologie de articole îngrijită de Ervin Voiculescu), 2 volume. București: Editura Meridiane, 1966, vol. I, p. 297.

⁸ Cărmăzan, Ioan. *Filmul, nepot al Renașterii*. București: Editura Universitară, 2011, p. 91.

⁹ Citat după Wiserman, Friderick de Tudor Gurgiu. In: *Film Menu*, Nr. 6, 2010, p. 58.

¹⁰ Кракауэр, Зигфрид. *Природа фильма. Реабилитация физической реальности*. Москва: Искусство, 1974, p. 258.

¹¹ Idem, p. 259.

¹² Idem, p. 261.

¹³ Barna, Ion. *Lumea filmului*. București: Editura Meridiane, 1971, p. 603.

¹⁴ Danto, Arthur. *Analitical Philosophy of History*. Ed. FH Frankfurt, 1974, p. 56.

¹⁵ Faure, Elie. *Funcția cinematografului*. București: Meridiane, 1971, p. 36.

¹⁶ Rozenkranz, Karl. *O estetică a urâtului*. București: Meridiane, 1984, p. 361.

¹⁷ Leprohon, Pierre. *Maestrul filmului francez*. București: Editura Meridiane, 1969, p. 465.

¹⁸ Damian, Laurențiu. *Filmul documentar*. București: Editura tehnică, 2003, p. 69.

¹⁹ Behar, Nina. *Filmul despre artă, arta despre artă*. București: Editura UNATC Press, 2009, p. 157.

²⁰ Idem, p. 159.

²¹ Bazin, Andre. *Ce este cinematograful?* București: Editura Meridiane, 1968, p. 134.

²² Ibidem, p. 136.

²³ Mitry, Jean. *Despre pictura filmată*. In: *A șaptea artă* (antologie de articole îngrijită de Ervin Voiculescu), 2 volume, București: Editura Meridiane, 1966, vol. I, p. 425.

²⁴ Pleșu, Andrei. *Dăscăleala ucide emoția*. In: *Almanahul Cinema*, București, 1982, p. 72.

²⁵ Bazin, Andre. *Op. cit.*, p. 136.

²⁶ Damian Laurențiu. *Op. cit.*, p.140.

²⁷ Eliade, Mircea. *Meșterul Manole*. Iași: Ed. Junimea, 1992, p. 79.

Budulai - megarolul lui Mihai Volontir: recuperarea destinului creator

Rezumat

Budulai - megarolul lui Mihai Volontir: recuperarea destinului creator

În articol, prin spectrul esențialelor categorii ale psihanalizei „sublimarea” și „reparația”, este analizat fenomenul „filmul în film”, plasmuit de Mihai Volontir în pelicula *Țiganul* (1979, regia A. Blank). Racordând filmul atât la rolurile precedente ale actorului, cât și la contextul sociocultural contrafăcut al stagnării, se argumentează virtuțile unui joc interiorizat, axat pe confesiunea unui suflet rănit de discordanța sfâșietoare dintre ideal și real.

Universalizând drama lui Budulai prin accentele eterne ale sufletului ancestral, Mihai Volontir exprimă credo-ul său artistic, optând cu ardoare pentru reabilitarea valorilor seculare. În această ordine de idei, se purcede la „dezvrăjirea” personajului - sinteză Budulai de miturile etnice întru a-l reamplasa în spațiul sublim al eroului spiritual al timpului. Această performanță este argumentată de popularitatea senzațională a romanticului erou în cadrul ex-socialist, supusă și ea unui sondaj socio-psihologic.

Funcția reparatorie a megarolului se dovedește extrem de vitală și elocventă, Budulai însemnând, de fapt, o revanșă a maestrului întru abolirea neîmplinirilor și dramelor creației.

Cuvinte-cheie: personaj - sinteză, homo naturalis, armonia contrariilor, actor misionar, fenomenul „film în film”, suflet ancestral, arta tăcerii, spirit confesional, recuperarea neîmplinirii artistice, marele singuratic, depășirea obsesiilor și ispitelor etnice, carisma, apogeul fireshului, reparația destinului creator.

Summary

Budulai – megarol of Mihai Volontir: recovery of creative destiny

The phenomenon of „film in the film” created by Mihai Volontir in the film *„Țiganul”* (1979, directed by A. Blank) is analyzed in the article by spectrum essential categories of psychoanalysis „sublimation” and „repair”. Connecting the film as to previous roles of actor and as to counterfeited sociocultural context of stagnation, the virtues of a game focused on internalized confession of a soul, wounded by heartbreaking discrepancy between ideal and real, are argued.

Universalizing the drama of Budulai by the eternal accents of ancestral soul, Mihai Volontir expresses his artistic credo preferably with passion in order to rehabilitate secular values. In this context, it proceeds to release the character - synthesis Budulai from ethnic myths in order to reposition in the sublime space of the spiritual hero of time, this performance is motivated by the popularity of sensational romantic hero in the exsocialist framework, also subjected to a socio-psychological survey.

Reparative function of a megarol proves to be extremely vital and eloquent, Budulai meaning a revenge of master to abolish the unfulfilled and creative drames.

Keywords: character - synthesis, Homo Naturalis, harmony of opposites, missionary actor, phenomenon „film in film”, ancestral soul, art of silence, religious spirit, recovery of artistic unfulfillment, the great lonely, overcome of ethnic obsessions and temptations, charisma, peak of normality, repair of creative destiny.

Prezentul demers este o reexaminare critică în scopul unui ultim retuș, a compartimentului cu statut de concluzii din volumul recent *Mihai Volontir sau despre vocația omenescului* (Știința, 2011)¹. Deoarece, în contextul timpului schimbător al istoriei adesea atât de nedrepte, supunând unei analize complexe și multiaspectuale destinul creator al lui Mihai Volontir, am procedat exact cum o fac artiștii, asimilând virtualitățile generoase ale psihanalizei într-un mod absolut intuitiv și inconștient. A trebuit să treacă o perioadă de timp în care să se cristalizeze definitiv personalitatea nepereche a maestrului autenticului și fireshului. Doar atunci mi-am dat seama că enigmaticul fenomen al prefigurării lui Budulai dintr-un personaj concret într-un erou mitologic are la bază „reparația” - metacategoria mult discutatei psihanalize. Or, eliberând faimoasa teorie al secolului al XX-lea de exclusivismul erotic, dezvăluim impulsul major pentru creator a „reparației”, care

constă, de fapt, în „reparația subiectului (sinelui!) însuși”².

Însăilez rândurile ce vor urma în speranța să demonstrez un adevăr nerecunoscut încă în toată amploarea în spațiul autohton: fără să înregistrăm rezonanțele profunde ale categoriilor psihanalitice în forul interior al oricărui mare artist, nu avem cum să distingem particularitățile psihicului creatorului, instinctul vital al căruia este îndreptat primordial întru salvarea creației. În această ordine de idei, rolul lui Budulai nu a fost pentru Volontir doar un rol, ci o inspirată creație - acel catharsis mântuitor, ce a însemnat recuperarea propriei identități artistice și umane.

La fel de impresionantă s-a dovedit a fi surprinderea rezonanței excepționale a virtuților lui Budulai asupra spectatorului tot prin spectrul triadei psihanalitice sublimarea-refularea-reparația, mult îndrăgitul erou spiritual recuperând setea de uman și eroic, acutizată în perioada aridă a stagnării. Evident că fără

aceste incursiuni ar fi fost imposibile redescoperirile reciproce dintre viață și artă, artist și spectator.

Budulai a devenit nu doar un excepțional rol al actorului Mihai Volontir, ci împlinirea unui destin actoricesc de excepție. Mai mult decât atât: filmul *Țiganul* (1979, regia A. Blank) l-a salvat pe Volontir de absorbirea irepetabilei sale vocații de vidurile cvaziexistenței într-o lume efemeră, răsturnată, mincinoasă, acea lume distorsionată a „socialismului evoluat”, care promova în sloganele camuflate degradarea ființei umane. Budulai a devenit pentru Volontir acel râu de munte în care s-au revărsat o multitudine de afluenți actoricești din perioade anterioare și în această apă mare și curată au renăscut pentru o altă viață. Un sentiment uimitor te însoțește, când vizionezi filmul *Țiganul*. Prin Budulai capătă glas toate personajele pe care le-a interpretat Mihai Volontir și nu numai cele cinematografice - Ivan Turbincă, Carlos, Mihai Adam, Petrache etc., ci și cele teatrale - Esop, Ion, Călin ș.a.m.d. Această putere de coagulare îi și atribuie personajului - sintetiză Budulai o rezonanță mai rar întâlnită. Or, inspirația actorului, spiritul confesional al interpretării vine nu numai și nu atât din seva concretă a motivelor, scopurilor, acțiunilor, caracterului și a biografiei personajului concret Budulai, ci din trăirile, virtuțile, relevanțele, decepțiile ce i s-au dezvoltat actorului pe tot parcursul carierei sale teatrale și cinematografice. Ar fi ca și cum personajele premergătoare și, mai ales, acelea care nu au avut sorți de izbândă în „netimpul” stăgării, și-ar potrivi, regăsindu-și și continuându-și existența cândva violent răpusă, în oglinda lui Budulai. Iată de ce la plămădirea imaginii bravului Țigan imboldul major vine nu atât din textul lui Kalinin și regia lui Alexandr Blank, a propos, destul de mediocră, ci din memoria actoricească a lui Volontir și din eternul regret al creatorului în vederea despărțirii eminente de făpturile dragi, rod al inspirației și imaginației sale.

Aceste ecouri ale rolurilor anterioare formează un câmp magnetic de o rezonanță unică, în care se autointeroghează, într-un dialog continuu, personajele venite din diverse timpuri și spații. Deopotrivă, în unele scene Budulai parcă sugerează chipul entuziast și radios biruitor al lui Ivan Turbinca, ca mai apoi, păstrând fuziunea cu primul său personaj cinematografic din *Se caută un paznic* (1967, regia G. Vodă), să vorbească deja din partea unui Ivan dezamăgit și îndurerat, și această schimbare a stării de spirit enunță necrutător metamorfozele ce despart zece ani, de parcă, prin degradarea a însăși instinctului vieții, ar fi zece secole. Dubla confesiune prin intermediul primului personaj și al celui care i-a încununat creația cinematografică ține de dubla decepție a actorului: cea artistică, în urma invadării ecranului cu roluri sterile și false, dar și cea umană, determinată de viața fadă și ipocrită a ultimelor decenii. Anume în Budulai, acest providențial rol în sensul cunoașterii interiorului său artistic, Volontir îl ține în preajmă, întru inspirație și depășirea condescendenței melancolice, pe scriitorul său personaj de debut - Ivan Turbincă, ca o călăuză ce-i alimentează speranța și în vremurile vitrege.

Nu cred că ar fi o exagerare să presupunem că Budulai l-a salvat pe actorul Mihai Volontir, prelungindu-i pentru decenii viața artistică, dacă nu în film, atunci în teatru. Îndrăznim să presupunem că acest personaj a însemnat foarte mult și pentru spectatorul sovietic, prin simplul fapt că l-a readus în spațiul palpitant al autenticelor bucurii, suferințe, vise umane. Filmul *Țiganul* parcă ar enunța cu îndârjire - *Eco homo*, confruntându-și involuntar personajul cu tagma eroilor din filmele cu tema de producere și cele istorice de la sfârșitul anilor '70. Or, anevoioasa căutare diogeniană cu felinarul în amiază mare a Omului s-a soldat, în sfârșit, cu minunea regăsirii lui în chipul rebelului Țigan. Mihai Volontir excelează prin cântarea unui Țigan atipic, care repugnă cu vehemență toate viciile Țigănești, instaurând, în contrasens, un model clădit pe virtuți necunoscute ori neacceptate de eternii copii ai istoriei, ce nu vor nici în ruptul capului să se maturizeze. Și această suprasarcină îi animă din interior virtuozitatea actoricească a lui Mihai Volontir. Or, Budulai promovează prin puterea propriului exemplu - cinstea, responsabilitatea, cumpătarea, sensibilitatea, pudoarea, delicatețea sufletească, reflexivitatea contemplativă, modestia - toate laolaltă devastând mitul eternului Țigan. Aspirațiile lui Budulai sunt nu doar polemice, ci chiar ostile modului nomad de viață Țigănească: cămin, familie, dragoste adevărată, relațiile bazate pe cinste și respect cu oamenii. Budulai cu o privire pătrunzătoare își vede neamul pierdut în praful eternelor drumuri fără de întoarce, constatând cu durere rămânerea lui catastrofală în urmă de evoluția omenirii. Astfel se cristalizează misiunea interioară a eroului de a-i trezi din „somnia rațiunii, născător de monștri”, pe consăngenii săi, care în mândria orbitoare de a nu fi ca alții, au pierdut simțul etern al menirii umane.

În personajul Budulai sunt sintetizate - ceea ce-l smulge din start din plictisul unui erou pozitiv - contrariile firii umane, un Pan înțelept, îmbinându-se perfect cu un spirit cutezător, care la o vârstă matură mai caută să pătrundă în sensurile primordiale ale vieții, dar și să înțeleagă rolul său în lume. Budulai este, de fapt, prin etnogeneză, un întârziat al istoriei, dar și al destinului său personal. Ursita tragică a războiului i-a furat tinerețea și iubirea, vigoarea interioară a ființei integre îl îndeamnă însă să nu se resemneze, ci, dimpotrivă, să recupereze retrospectiv „golurile” provocate de vitregia istoriei. Budulai, neînfricat, se opune destinului nedrept, proclamând cu îndârjire că Omul, în pofida încercărilor devastatoare, trebuie să lupte într-o îndeplinire mesajului său unic.

Când a fost invitat să interpreteze rolul Țiganului atipic, Mihai Volontir avea 45 de ani, deci era în toiul iureșului crizei de vârstă medie, care a coincis fatal cu criza societății sovietice. De aici, senzația răvășitoare că prin intermediul personajului său Volontir își intentează un examen de conștiință în contextul feroce, când regulile junglei sovietice se înăspreau cu o implacabilitate de nezdruccinat, iar teama de a nu găsi rostul existențial și de a nu înțelege menirea umană și creatoare devenea tot mai cumplită și insuportabilă. Sfârșitul monolog interior al lui Bu-

dulai - Volontir se cristaliza într-o confesiune a unei generații pierdute în năvala timpului, dar și a unei societăți scufundate de vârtoarea istoriei deocheate.

Jocul interiorizat al confesiunii lirice evocă o lume uitată, dar adevărată, ce intră într-un contrapunct flagrant cu intonația de bravură optimistă, care definește stilistica generală a filmului *Țiganul*, amplificându-se până la saturație în *Întoarcerea lui Budulai*. Astfel Volontir este impus să recurgă la virtualitățile incitante ale fenomenului „filmului în film”. Desigur, neîmplinirea parțială în teatru și cea totală în cinematografia „deceniului negru” a avut un impact generalizator al dramatizării până la o cotă maximă a nerealizării umane a lui Budulai. Oglinda lui Budulai îi dezvăluie cu claritate lui Volontir „insuficiența” propriului destin actoricesc, dar și dezamăgirile existențiale majore - hăul dintre vis și realitate, inadecvarea dintre așteptările născute de îmbătătoarele speranțe ale șaizeciștilor și cvaziexistența într-un cvazitimp al obscuriei stagnări.

Budulai a și venit, într-o mântuire, tocmai atunci când drumurile creației ale actorului, dar și itinerarul vieții sale au luat-o razna, când, ca orice om cu vocația autenticului, simțea că a scăpat hăturile propriului destin, devenind ostatic, vrând, nevrând, al unei societăți antrenate în proslăvirea unei vieți inexistente în realitatea lipsită de viață și a unor oameni privați de tot ce înseamnă ființa umană. Era o epocă tenebră a sfidării marilor probleme ale cunoașterii lumii dar și ale esențialelor probleme etice și spirituale ale conștiinței umane, cutremurate de catastrofele secolului al XX-lea. Și atunci, în 1979, când omul sovietic era, pare-se, la un pas de a fi înghițit de răul uitării, răzbate pe ecran un erou care sfărtecă idila somnoroasă a unei „armonii”, lipsite de contradicții și conflicte perene. Vine cu răvășitoarea lui dramă a unui mare singuratic, ce se uită cutremurat în adâncurile propriului suflet, dar și în inima spectatorului, întru a-și alina zbuciumul prin aflarea răspunsurilor la întrebările blestemate despre rostul existenței.

Cel mai frapant fenomen constă în faptul că acest erou răsare dintr-un sol absolut sovietic, întreprins de mult vehiculatele mituri comuniste. Or, Mihai Volontir apare pe fundalul conjuncturist al filmului lui A. Blank, ca un trimis al altei lumi și al altei epoci cinematografice. Deoarece eroul său Budulai, a asimilat umanismul preponderent al cinematografiei sovietice de la sfârșitul anilor '50 - începutul anilor '60, afiliindu-se cu înflăcărarea spiritului confesional al unei generații răpuse de catastrofa secolului - cel de al doilea război mondial - dar, care a reușit să-și păstreze, totuși, adevărata esență umană. Acelei generații pentru care războiul devastator a fost o tragedie *cathartică*, care a smuls-o din hăul stalinist, întorcând-o la sensurile eterne ale vieții. Spre deosebire însă de celelalte personaje, care nu trăiesc cu adevărat, ci simulează existența sub cerul mohorât al stagnării, Budulai, el unul, deține puritatea nealterată a viziunii lumii și a sentimentelor, precum o aveau eroii născuți de „dezghețul hrușciovist”. Doar Budulai corespunde implicit sincerității anilor '50 despre care se și vorbește în film, însă prin vectorul unei superficialități venite

din anii '70, cunoscând de unul singur drumul întoarcerii în acei ani de grea cumpănă, când viața postbelică își etala tot tragismul incommensurabilelor pierderi și prăbușiri. Volontir știe să vorbească din negura acestor vremuri nu numai pentru că era atunci la cea mai sensibilă vârstă - cea a tinereții - când individul uman își pune cele mai importante întrebări ale rostului vieții, ci și fiindcă a reușit în forul său interior să nu se despartă de adevărurile amare ale suferințelor umane.

Or, poate ar fi mai corect că presupunem că prin intermediul lui Budulai a și evadat imediat în epoca, unde era cel adevărat, fără mască. Nostalgia corespunderii cu vocația sa majoră - organicitatea existenței - adânc tănuită în anii stagnării, a găsit în *Țiganul* o alinare nepremeditată. Fiindcă în acest film, dedicat anilor de după război, Volontir trăiește nu o epocă apusă, ci una mereu actuală stării lui de spirit, conștientizând că anume extirparea din memoria adevărului crunt despre drama învingătorilor fără victorie, impusă de ideologia stagnării, a și provocat rătăcirea societății.

Budulai a însemnat pentru Mihai Volontir o întoarcere la sine, cel trădat fără voie, o revenire în Centrul propriei ființe. Ca printr-o rugăciune eminesciană i-a fost dat să fie, în sfârșit redat sie însuși. Răspata pentru răbdare și credință va deveni aceea clipă oprită, acel prim-plan al biografiei sale actoricești, care-l va tămădui pentru decenii. Budulai va însemna nu numai un reviriment al destinului său actoricesc, ci și al celui uman, fiindcă îl va absolvi de cumplita singurătate. Or, cu Budulai a apărut în viața lui Volontir un sfetnic ce-l va ajuta la ananghie, aceea supremă autoritate morală din numele căruia va aprecia viața și omul. În multiplele interviuri post - *Țiganul*, chiar și peste mai mult de două decenii, te uimește această modalitate de a răspunde doar după o virtuală consfătuire cu Budulai și din numele lui. Fermitatea acestei adresări nu la sinele său, ci la cel al personajului adorat, dezvăluie bucuria regăsirii unei călăuze care-l va absolvi de incertitudinea discernământului. Negreșit, pentru Volontir nu profesorii și nu regizorii au însemnat acel model suprem în numele căruia trăiești, ci Budulai - alter ego ideal, în care și-a clădit propriile speranțe, vise, decepții, dar și forța rezistenței în numele unui adevăr major.

Îndrăgostindu-se de Budulai până la uitarea de sine, Volontir ni se relevă într-o ipostază nebănuită. Or, fenomenul atestat înregistrează în mod paradoxal substratul romantic al acestui actor al firescului absolut, destăinuind singurătatea existențială mușamalizată a unei făpturi cu sufletul gingaș, care în ruptul capului nu acceptă finitudinea condiției sale seriale, ademenit de zările nemărginite ale sublimului etern.

Alura romantică străbate la profunzimi nebănuite firea sihastrului Budulai, neînțeles nici de propriul neam, nici de alții. Gradul de înstrăinare adus la paroxism relevă neîndoiios filiația lui romantică, Budulai inserând la modul absolut esența umană perenă, arhetipală, pe care nu o poate schimba nici istoria, nici politica, nici civilizația. În această universalizare a personajului prin spectrul ontologic se deslușește o dată în plus afilierea actorului la mesajul

major al viziunii romantice. Spiritul romantic vine negreșit din sorgintea etnică a pitorescului țigănesc, care a sfidat toate convențiile civilizației, trăind întru libertate și cântând libertatea ca unicul sens al existenței. Volontir însă, fără să vrea, modernizează discursul filmic prin reflecția ironică preluată tot de la romantici, punând întrebarea sacramentală, care ar fi plata pentru existența în zodia mitului libertății absolute. Astfel, el se răzvrătește împotriva încremerii neamului său în epoca mirifică, dar apusă, și anume, prin această rebeliune, ce-l izolează de toată lumea, confirmă o dată în plus esența substratului romantic al spiritului său altruist.

E cert, actorul râvnea de mult un rol - confesiune, ce-i va diminua setea de veridic și autentic. Fiind impus ani la rând să-și plăsmuiască rolurile în falsitatea epocii stagnării, el depozita ca o albină în forul său interior gândurile, sentimentele, imaginile prin care ar trebui să se manifeste, dar nu au avut acest drept firesc personajele sale, și acest travaliu anevoios în contrasens a explodat în Budulai, actorul ieșind din subiectul propus și extrapolându-și rolul în cu totul alte orizonturi. Or, arhetipalitatea lui Budulai creează acea impresie că în film se vorbește nu despre un oarecare nefericit Budulai, care și-a pierdut familia, ci de condiția existențială a oricărui om, care, inevitabil, îmbrățișează situația, parafrazându-l pe Gorki de a se naște nu pe acea stradă și nu în acel timp.

Nostalgiea idealului, setea sufletului fascinat de frumusețe și virtute au și generat efectul „rolului în rol”, deoarece inițial făptura lui Budulai era înscrisă doar în paradigme sociale, nicidecum și în cele filozofice și spirituale. Nici la Kalinin, nici la Blank, Budulai nu presupunea palitra policromă a conjugării profunzimii sentimentelor cu înflăcărea spiritului visător, ce denotă o conștiință evoluată a unui om răscolit de spaima dezagregării și dezarticulării unor valori perene, care se roagă la Dumnezeu să fie oprit acest dezastru. Suferințele trăite de Volontir în timpul stagnării au actualizat și complicat drama eroului său. Ca și cum Volontir a îmbrățișat spaimile umane, trăite în anii '50, care s-au dovedit a fi providențiale, dezumanizarea întetindu-și pasul în cinismul epocii stagnării. De aceea este atât de răscolitoare senzația că Budulai se teme nu pentru viața sa, ci pentru destinul întregii umanități.

În primele secvențe, conform unui romantic exemplar, reacționează prompt la decepțiile sale, înstrăinându-se de oameni și preferând să comunice doar cu natura, contemplând cu nesaț păsări, cai, copaci. Budulai se ferește de oameni, nemaiștiind ce să le spună. Această escapadă, desigur, este de scurtă durată, dar îl ajută să-și aline zbuciumul născut de dezamăgiri crunte în natura umană. Budulai revine însă nu înainte de a înțelege ceva de primă importanță pentru sine și alții.

Alexandr Blank mărturisea că toți coechipieri au remarcat din start straniețea actorului Mihai Volontir, care se simțea în largul său mai mult cu animalele decât cu colegii săi actori. Demonstra, în același timp, un profesionalism și un devotament de invidiat, când a îmbrățișat meseria fierarului, ca să

învețe să facă potcoave pentru calul lui Budulai, pe care nu-l dădea pe mâna nimănui în timpul pauzelor de filmare. În aceste pauze căuta contactul cu viețuitoarele, în lipsa căruia nu intra în cadru³. Pare-se că se înțelegea de minune cu stea, cu apa râului, cu calul. Dar și în momentele acestei supreme contopiri stăruia în făptura lui nota meditativă și autoanalitică, venind nu din sfera rațională, ci din spațiul atavic al psihicului sufletului.

Tema libertății în tratarea lui Mihai Volontir se ridică la un nivel psihologico-filozofic nemaîntâlnit în mentalitatea etniei personajului său: consimțind cu ardoare valoarea libertății, el conștientizează și cursa acestui ideal utopic, ce i se întinde omului în general, și țiganului, în special. Și Budulai, la fel ca și consăngeni săi, ia drumul pribegiei, însă hoinărește prin văi și munți fiind împins de circumstanțele concrete, rătăcirea sa motivându-se de problemele vieții personale - căutarea fiului, fuga de dragostea ce i se pare inoportună. Budulai, în interpretarea psihologizantă a lui Volontir, nu atât se desolidarizează de poporul său, cât aspiră la existența într-un spațiu spiritual net mai profund, acela unde predomină conștiința și se cristalizează credo-ul personalității, intrând astfel într-o contradicție flagrantă cu colectivitatea antipersonalizată a propriului popor. Izvorând și el din seva anarhică, Budulai își asumă misiunea reevaluării tradițiilor și prejudecăților neamului, sfidând conservatismul ce-l ține în loc.

Deja în romanul lui Al. Kalinin era sugerată această eternă contradicție dintre popor și erou, pe care Volontir a știut să o amplifice până la una dintre liniile esențiale ale subiectului și o sursă majoră a dramei sale umane. Budulai - Volontir este adesea rușinat de comportamentul compatrioților săi față de diverse probleme etice: față de familie și copii, față de onoare și dragoste. Budulai, cel care a pierdut iubirea, copilul, căminul, deține un drept moral de a-și judeca neamul pentru neprețuire și nerecunoștință a tot ce este mai important în viață. Fără să-și pună acest scop măreț, el simte o responsabilitate față de țigani care se complac în eternul lor infantilism. Dramatică înstrăinare a lui Budulai de lume este determinată preponderent anume de această dezamăgire de propria etnie, ce nu observă că a fost demult depășită de istorie. Această dublă motivație - Budulai fuge de Claudia - femeia visurilor sale, crezând că nu mai merită să fie fericit, dar și de frații săi, care nu-l aud și nu-l mai înțeleg, este reînnoată în film prin jocul sugestiv al lui Volontir, Budulai situându-se la răscrucea propriului destin.

Renegând *modus vivendi* al țiganilor și repugnându-i lipsa de onestitate cultivată de decenii, Budulai este cuprins de mâhnirea sfâșietoare, ce-l face să se închidă în propria cochilie, să se autoexileze, întrerupând orice legătură cu incurabili hoinari. Dar, foarte curând își dă seama că nu poate să-și găsească în sihăstria autoimpusă fericirea și armonia râvnită, copleșit concomitent de dorul de iubită și de sentimentul vinei față de poporul său lăsat de izbeliște. Astfel îl străfulgeră adevărul: a fugit, de fapt, de viață, de sine însuși. Această străluminare îl face să

se întoarce înapoi. Se întoarce nu numai la Claudia și la fiul regăsit, dar și la poporul său întru a-l călăuzi pe alt drum. Imposibilitatea schimbării lumii și depășirii cruzimilor vieții, dar și împlinirii viselor mărețe îi predestinează însă moartea în pragul râvnitei fericiri și îl situează astfel în spațiul înălțător al unui erou tragic. Moartea virtuală (așa a fost ea învederată în film) devine un act al ispășirii trădării involuntare a neamului, o moarte inițiată întru a renaște în ipostaza majoră. Este o exigență supremă față de un adevărat erou, care a uitat într-un moment de nesăbuintă că are misiunea de a îmbrățișa condiția expusă răvășitor de marea poetă rusă Ana Ahmatova „de a fi cu propriul popor oriunde l-ar împinge nefericitul destin”.

Aici, atât de dramatic se finalizează destinul bravului Budulai, ghidat de logica nestrămutată a tragicului erou romantic. Când Alexandr Blank, înaripat de succesul răsunător al serialului, la care nici nu a putut spera, a încercat să-l reînvie pe Budulai în *Întoarcerea lui Budulai* (1984), s-a dezvăluit un adevăr crunt - a fost o întoarcere fără întoarcere. Starea „vieții după moarte” a fost emanată, în primul rând, de Volontir, care nu s-a mai prins ca altădată în mrejele fânturii personajului iubit. Deși Volontir încearcă să-și reanimeze verva actoricească prin mai multe modalități, căutând, ceea ce nu-i stă în fire, impulsuri de la celebrii săi parteneri (Lapicov, în primul rând), totuși, rămâne păgubaș al nostalgiei după acel Budulai care a murit în pragul râvnitei fericiri. A. Blank a mizat pe aceleași calități ale lui Mihai Volontir, fără să-și dea seama că legătura intimă dintre actor și personaj este prea profundă ca să-l expună într-o tirajare neinspirată.

Or, *Întoarcerea lui Budulai* demonstrează odată în plus un adevăr adesea neglijat: la fel ca un om, care nu poate să trăiască două vieți, și un personaj are doar o singură existență în film. Smulgându-l pe Budulai din grandioarea relației moarte-nemurire, cu care se sfârșește *Țiganul*, regizorul comite un sacrilegiu atentând involuntar la taina majoră a prefigurării personajului îndrăgit într-un erou mitic.

Această eternizare devine posibilă doar în coordonate „filmului paralel” deoarece, intuitiv, Volontir-Budulai procedează în *Țiganul* conform îndemnului shakespearian, întorcându-și privirea în interiorul propriului eu - un îndemn oarecum disident pentru vremurile neocolectiviste ale stagnării, când omul (a câta oară!) era privat de suflet, de subconștient, de imensa gamă a sentimentelor și a pasiunilor. Volontir însă, cu o sinceritate dezarmantă, propulsează, cu dezinvoltura unui aerian, dreptul omului, care este prin esența sa, cum spunea Nietzsche cu mare regret, „uman, prea uman” de a suferi, de a dispera, de a intra în conflict cu lumea și cu sine însuși, de a se dezamăgi de oameni, de a se retrage în cumplita singurătate pentru a-și aduna gândurile și sentimentele răvășite. Nu se teme Volontir nici să-și probeze hainele unui marginal, ce repugnă cvasi-centrul timpului obscur. Aici Volontir se întâlnește, într-o recunoaștere și dialogizare, cu eroii spirituali ai lui I. Druță, care și ei aleg condiția unui marginal întru a riposta prin „anormalitatea” lor pretenției „normalități” a epocii. Or, ca și personajele lui Druță, Volontir, la rândul său, invocă răsturnarea de

valori, când marginalii se prefigurează în adevărații eroi - purtători ai virtuților eterne, iar așa-numiții „eroi ai timpului” - toți ca unul în funcții înalte, se dovedesc a fi spirite rătăcite ale efemerului stagnării.

Fiind extraordinar de pudic față de lumea interioară a personajului și având o atitudine sacră față de tainele sufletului, Volontir se afiliază artei jocului sugestiv și aluziv și această capacitate de o delicatețe rară generează o și mai mare tensiune a stărilor de spirit extrem de complexe ale personajelor sale exponențiale. Astfel, Volontir, în mod intuitiv, procedează exact în stilul mitului ontic al neamului Mioriței, retrăgându-se și el în singurătatea absolută a naturii, căreia, și numai ei, îi deschide sufletul său îndurerat. Or, cele mai impresionante secvențe din *Țiganul* sunt axate pe surprinderea singurătății complexe a eroului, când tăcerea se revarsă în vorbirea interioară a sufletului, decodificată de freământul peisajului alegoric.

Budulai, spre deosebire de ceilalți eroi ai filmului *Țiganul*, este plasat în spațiul grandios al eternului uman. Ochii lui îngândurați, gesturile rituale denotă existența adevărată în eternul mitologic, nu în efemerul istoric. De aceea îi repugnă prezentul, el retrăgându-se în trecut, unde i s-au întâmplat cele mai cumplite încercări ale tragicului destin. Fiind înnobilit de conștiința omului arhetipal, el îi aduce votul de blam istoriei, care l-a transformat dintr-un om întreg într-un orfan. Budulai poartă povara unei ființe ce trăiește cu mintea și sufletul întoarse în trecut, nutrinde o speranță arzătoare de a-l revendica. Traectoria temporală este îndepărtată, însă, nu numai și nu doar în anii cumpliți după cel de al Doilea Război, ci și în negura secolelor, pentru a înțelege esența perenă și nestrămutată a rostului existențial. Căutarea disperată a fiului ascunde acea dorință pasională de a-și salva trecutul, de a-l îmblânzi și abolii anume prin această refacere a întregului uman, în care ipostaza părintească are un rol preponderent. Numai această revenire la arhetipal îl poate salva de fatalitatea destinului tragic. De aceea, până nu are certitudinea că ar fi posibilă, printr-o minune, refacerea integrității sale umane, ochii lui denotă starea de ostatic al destinului impus de un timp crâncen. Gradul de simbolizare fiind major, prin imaginea lui Budulai se sugerează drama unor generații hăituite de „teroarea istoriei”.

Conjugând, deopotrivă, inocența copilului (etapa dumnezeiască, conform clasificării lui Vico) cu înțelepciunea bătrâneții (epocii umanului, după același filozof), el purcede la reînnoarea temerară a propriului destin prin dislocarea în era eroică a maturității. De aceea, doar regăsirea fiului pierdut, deci și a nemuririi, ar putea garanta ispășirea trecutului deocheat și reinstaurarea mobilului de a-și continua viața. Această călătorie inițiată întru recuperarea întregului dezagregat de istorie devine filozofia rolului, ce îi și atribuie lui Budulai forțe interioare pentru a depista eternul și esențialul în lume și în oameni. Or, privirea pătrunzătoare a țiganului „nelumit” este îndreptată în profunzimile sufletului uman, eliberându-i pe cei care-i stau în preajmă - Claudia, Nastea, Niura, Vanea, camarazii săi de război, de toate artificile, ce ascund veritabila osatură a ființei. Această modalitate a lui Budulai - Volontir

de a vedea cu ochii inimii, care nu mint niciodată, se răsfrânge și asupra spectatorului, care este atras de acest câmp magnetic al unui suflet ce vede și pe el, cel adevărat, care, deși îngropat în nisipurile cotidianului, este dornic de a se confesa într-o ispășire a păcatelor. Or, contrastul dintre pueril și înțelept, dintre blândețe și rebeliune, dintre curaj și sfială îi investește făpturii lui Budulai o veridicitate absolută, generând un efect empatic extraordinar. Deoarece numai o asemenea personaj este cu adevărat apropiat spectatorului, însoțindu-l pe drumul spinos al căutării adevărului, fără a ști unde îl vor aduce riscurile investigații.

În această zbuciumată căutare a rostului existențial, mistuit de întrebarea „pentru ce am rămas în viață”, Budulai, la un moment dat, se lasă copleșit de sentimentul că viața nu-l acceptă și nu-l mai înțelege. Având însă un acut simț al responsabilității față de sine și de oameni, el trăiește la o cotă maximă dureroasă nedumerire de a nu mai înțelege, la rândul său, această lume salvată de fiara fascistă, dar care nu știe încotro s-o apuce. Totuși, îi reușește să-i contrapună acestei stări de spirit cumplite o necurmată speranță că, în cele din urmă, se va reveni la esențele umanului: cinstea, bunătatea, virtutea. De fapt, Budulai, fără să-și dea într-un totuț seama, tămăduiește rănila războiului, străduindu-se, aidoma unui erou mitic salvator, să prefigureze haosul postcatastrofal în cosmosul însuflețit de lumina dreptății și adevărului.

Această năzuință majoră îl și prefigurează într-un adevărat erou care, într-o situație-limită în evoluția umanității, purcede la regenerarea ei prin revinerea la idealurile umaniste eterne, pângărite de ambele sistemele totalitare - cel sovietic și cel fascist. Volontir se războie în cunoștință de cauză și față de dezumanizarea programatică a epocii stagnării, în care s-a purces la desființarea a însăși existenței sufletului, de care nu mai avea nevoie societatea anapoda a anilor⁷⁰. Aidoma cântecelor țigănești, ce coboară din ceruri ca un paratrăsnet, spectatorul, copleșit de verva dezlănțuirii inimilor sălbatice, este frapat de momentele de meditație, când i se dezvăluie un exponent atipic al acestei enigmatice etnii, cucerindu-i inima prin cumpătate, sobrietate, delicatețe și sensibilitate, acel Budulai care respinge involuntar toate ispitele țigănești, reexaminându-le cu toată severitatea unui director de conștiința a neamului.

Rând de rând, spectatorul asistă la aceste „smulgeri” din spațiul obscur al obsesiilor și ispitelor ancestrale. Am vorbit de destrămarea mitului inerentei pribegii a țiganilor mai devreme. Polemic, Budulai - Volontir sugerează că personajul său, și anume prin asta devine măreț și incomparabil, este primul țigan care nu se învâluie în utopia libertății, ci și-o cucerește prin renegarea superstițiilor și obsesiilor ce țin neamul departe de zări noi. Următorul pas de a-și salva neamul de încremenirea mentalității este departajarea omului de obsesia calului, animalul idolatrizat de secole.

Budulai renegă sentimentul posesiv și egocentric încetățenit, suprapunându-l unui admirativ și altruist. Astfel, actorul moldovean parcă dezvrăjește calul de dominația țigănească și, deși, repetă și el

celebra maximă „Dă-i țiganului calul, el va fugi și din rai”, el, unul, refuză șansa de a-și petrece viața în lumea cailor și chiar părăsește acest rai țigănesc, pentru a-și urma logica interioară a destinului său uman. Ar fi ca și cum Budulai - Volontir i-ar întoarce calului libertatea captivată de secole de țigani, dar și el se eliberează de obsesia animalului idolatrizat. Anume această emancipare reciprocă s-a dovedit a fi cea mai anevoioasă descătușare din chingile spiritului neamului înrobite de diverse fete.

O ipostază majoră a chipului personajului, ce denotă o desolidarizare conștientă de viziunile depășite ale neamului, ni se relevă și în relațiile lui Budulai cu femeile. Aici Volontir depășește nu doar genotipul țigănesc, ci conturează fin și nuanțat făptura unui bărbat de vis, hărăzit cu acea vocație nobilă de a ocroti și încuraja femeia, de a-i veghea viața în calitatea dublă de tată și de bărbat. Budulai - Volontir respinge cu vehemență misoginismul, însă emană, în același timp, duioșia născută de înțelegerea fragilității emotive a Evei. Toate trei femeile, care i se întâlnesc în cale, sunt văzute de el anume prin filieră extrasexuală, dar și prin aceea a unor ființe care necesită de a fi protejate de cruzimile vieții.

Or, ademenit de sinceritatea dorinței Niurei, Budulai nu se avântă în stihia erotică, deslușind imediat în această seducere naivă drama unei femei tinere, rămasă văduvă. Fiind, la rândul lui, mândru, el nu poate accepta să devină pentru un moment „înlocuitorul” acelui bărbat care a fost dragostea ei adevărată, înțelegând că pentru amândoi cedarea instinctului voluptății ar însemna o cădere. Nina Ruslanova, o actriță și ea dotată cu un har dumnezeiesc al firescului, reușește într-o scurtă scenă să-și ridice eroina la un arhetip al generației tragice de femei - martire ale cruntului război. Eroina ei impresionează prin puterea trăirii disperării omului răpus în floarea vârstei și care se autoamăgește prin încercarea de a-și recupera dorul necurmat de iubitul răpit. Interceptând cu inima sa îndurerată această zbatere umană, Budulai, cu toată tandrețea compasiunii bărbătești, o readuce la sinele ei, tămăduind-o prin refuzul de a-i împărtăși impulsul de moment.

Marele singuratic Budulai o respinge și pe Nastea, o tânără țigancă care îl iubește cu disperare. Interpretarea inspirată a actriței Matliuba Alimova, cu înduioșătoarea frenezie tinerească, dezvăluie copleșitoarea suferință a primei dragoste. Budulai, deși îi admiră pasiunea curată și temerara dorință de a arde în focul iubirii până la cenușa, nu se lasă nici în mrejele acestei dragoste pure. Fiindcă înțelege foarte bine condiția lor umană opusă: el, Budulai, deja întorcându-se de la târg, ea, Nastea, abia îndreptându-se spre el pasul, el, cu sufletul carbonizat de vitregiile vieții, ea, cu cel încrezător în cucerirea lumii.

Maximalistă din fire, Nastea va mai reveni la Budulai, care însă o va respinge din nou cu cuvintele profetice: „Ți-e ți-ar trebui într-adevăr un Budulai, însă mult mai tânăr!”. Nastea însă nu-l va blestema pentru respingere pe bărbatul viselor sale, cum ar face orice femeie ordinară, ci, neacceptând despărțirea lor spirituală, va îmbrățișa cel mai sublim nivel al dragostei, împărtășind idealurile iubitului său nesărutat și devenind astfel un promotor înflăcărat al virtuților țiganului - nețigan. Complexitatea acestei relații de

respingere și regăsire se datorează, în mare măsură, fragilității încântătoare a actriței (și femeii în acea perioadă de debut) care a reușit nu prin subiect, ci prin afinitățile de spirit și caracter să se situeze în spațiul paralel al filmului lui Volontir. Semnificativ, dar cu trecerea timpului, duetul Mihai Volontir - Matliuba Alimova este cel mai impresionant în film, anume Nastea dovedindu-se cea mai apropiată virtuților unui homo naturalis care este Budulai.

Or, chipul însuflețit al tinerei este surprins într-o situație - limită, când, mistuită de dorul după Budulai, își depășește condiția dramatică și prin această învingere a propriului ego le dăruiește spectatorilor speranța de a fi biruitori chiar și în înfrângere. Este semnificativ că anume Nastea garantează nemurirea filozofiei lui Budulai și realizarea mesajelor sale nerostite întru perfecționarea și înnobilarea neamului său. Astăzi ni se relevă cu o elocvență frapantă aceste mutații, provocate la nivel inconștient de „filmul” lui Volontir, de la rudimentarismul relației Budulai - Claudia la complexitatea modernă a celei dintre Budulai - Nastea.

La sfârșitul anilor '70 acest adevăr evident era eclipsat de o imensă popularitate a interpretei rolului Claudiei - Klarei Luciko. Astăzi, în sfârșit, putem interveni în motivul supraaprecierii jocului actriței, născut de hipnotismul rolurilor precedente ale uneia dintre nedeclaratele stele ale epocii staliniste. Or, regizorul Alexandr Blank o preia pe Claudia din romanul anilor '50 al lui Anatolii Kalinin cu toate stereotipurile unilaterale vis-à-vis de tipologia femeii sovietice. De aceea, de fapt, eroina principală devine Nastea, fiind mult mai modernă, mai pasională, mai sinceră, ghidată de instinctul unei generații mai dezinvolve în manifestarea sentimentelor decât cea a părinților săi.

La trecerea anilor, purtând toată considerația față de virtuțile umane ale actriței Clara Luciko, credem că totuși a venit momentul să scoatem în evidență ceea ce ori nu a fost conștientizat la timpul oportun, ori nimeni nu a avut îndrăzneala să o spună direct. Budulai - Volontir și Claudia - Luciko sunt într-o opoziție de esență la toate paragrafele naturii lor actricești. Este adevărat că eroii vin din diverse universuri etnoculturale și în plan speculativ acest fapt doar acutizează intriga filmului. Problema însă constă într-o flagrantă necorespondență a partenerilor la cel mai important compartiment al creației actricești: veridicitatea.

Clara Luciko, și nu este vina ei, poartă pecetea unei actrițe sovietice exemplare, care a relevat cu zel mitul comunismului împlinit în filmul - utopie al lui Ivan Pîriev *Kazacii din Kuban*. Or, sindromul eroinei sale exponențiale din *Kazacii...* nu a putut fi recuperat de talentata actriță pe tot parcursul ulterior al carierei cinematografice. Iată de ce, deși măgulit de celebritatea partenerei sale, Mihai Volontir, intuitiv, păstrează o evidență reticentă interioră față de falsitatea trăirii umane a partenerei. Actrița reprezentând involuntar, la o cotă maximă, mesajul și patosul realismului socialist, îl motivează să se închidă în cochilia sa de sihastru, rămânând până la sfârșit neînțeles nu numai de semenii săi, ci și de femeia care, pretinzând că el ar fi bărbatul vise-

lor sale, nu reușește să se apropie de esența făpturii lui unice. Claudia este mult mai firească în spațiul altor linii de subiect, în relațiile cu acele personaje care și ele sunt tributare ale mentalității sovietice. În scenele cu râvnitul Budulai - acest enigmatic trimis ai altei lumi, nu se produce scânteia regăsirii providențiale, ambii actori rămânând în universurile lor autonome. Efectul contrastului inițial, care ar trebui să se transforme în cunoaștere și regăsire în focul purificator al marii iubiri, nu se produce, deoarece drumurile inimilor eroilor nu au cum să se intersecteze, demonstrând cu brio imposibilitatea corelației dintre *homo universalis* și *homo sovieticus*.

Anume în secvențele cu Luciko se evidențiază cu strălucire fenomenul - Volontir nu a fost nici într-un fel contaminat de viroza sovietismului. Popularitatea fantastică a lui Budulai se și explică prin nostalgia omului adevărat, nu a celui ticluit de demagogia comunistă. Naiva și generoasa Luciko, o femeie demnă de toată stima, o actriță bună, dar tributară epocii sale, nu a bănuțat că Volontir, prin existența sa firească în cadru, a scos în evidență marea ei dramă de a-și irosi harul în roluri cu un mesaj fals. Spre deosebire de Luciko, vigoarea interioară a ființei creatoare a lui Volontir l-a ferit de „căderile” în hăul unor utopii ideologice de moment, abolind efemerul istoric în favoarea eternului uman și generând senzația captivantă a existenței firești a personajelor sale în „acum” și „întotdeauna”.

Senzația majoră pe care o trezește jocul lui Volontir, cea de existență firească a personajelor sale în „acum” și „întotdeauna”, se datorează unei incomensurabile trude psihice, ce necesită un efort imens, deopotrivă al sufletului, caracterului, temperamentului actoricesc, ceea ce și creează iluzia firescului suprem. Însă pentru a accede la această naturalitate divină, trebuie neapărat surprinsă în toate nuanțele viața rolului, iar asta înseamnă o perpetuă tensiune întru cunoașterea spiritului uman, o uitare totală de sine întru a pătrunde în structura psihică a altuia. Această deschidere necondiționată spre altul și setea de a pătrunde și a-și familiariza o altă existență până la pierderea hotarului dintre eul actoricesc și eul personajului - toate aceste identificări în scopuri artistice constituie esența măiestriei actorului. Condiția reușitei ține de imanența cunoașterii complexității firii umane, actorul fiind deopotrivă un psiholog și un psihiatru. De fapt, el este un colecționar pasional, fiindcă de asta depinde împlinirea sa artistică, a sufletelor, caracterelor, temperamentelor umane, o fire altruistă *sui generis*, care se poziționează benevol în umbra personajelor sale. Anume acest act generos de a te cunoaște prin altul, nu și pe altul prin tine, denotă o generozitate aparte a acestei profesii. Se întâmplă că unele roluri îi deschid actorului trăiri și stări de spirit nebănuite, se întâmplă ca actorul să-și trăiască „clipa desăvârșirii” prin personajul său grandios și mirific, împlinindu-se și el într-un spațiu și timp inacceptabil în realitate. Pecetea acestui rol al vieții, vorbind patetic, îl protejează pe tot parcursul existenței, jalonând-o prin „până” și „după”. Pentru Volontir, un asemenea rol a devenit Budulai, pentru care el pare-se a și trăit acumulând sentimente, vise,

drame, suferințe și după care nu s-a mai despărțit de eroul iubitul, continuând să-i simte prezența călătorește pe scena teatrului și în viață.

Or, drama eroului este trăită de actor la o cotă maximă, iar harul rarism de a-și compătimi eroul ajunge la acel grad suprem propriu numai unui părinte pentru odrasla sa. Această atitudine părintească, altădată doar sugerată de Volontir, în *Țiganul* își atinge apogeul, dat fiind faptul că, identificându-se cu eroul, el păstrează acea distanță, care îi și îngăduie o privire dintr-un spațiu net superior, cel ce, de fapt, îi și acordă față de Budulai cele mai înalte sentimente de admirație și de împărtășire confesională a suferinței.

Carisma lui Budulai, pe care spectatorul l-a prefigurat dintr-un personaj filmic într-un erou mitologic, se datorează implicit unei așteptări refulate, dar invincibile, de a reîntâlni pe ecran un erou hărăzit de noblețea umanului și de măreția sufletului. Or, măreția inimii, parafrazându-l pe Larochfauout, înțelege uneori chiar și ceea ce-i este imposibil unei minți strălucite. Căldura unei inimi mărinoase, compătimirea unui suflet îndurerat, frământările unei minți lucide - iată ce aștepta spectatorul anilor '70, tot mai nostalgic după un erou, care-i va înțelege rătăcirile și-i va ierta păcatele, asigurându-l că nu este chiar atât de vinovat.

Interpretat cu o dăruire excepțională de Volontir, Budulai denotă o extraordinară receptivitate sufletească în stare să îmbrățișeze sub aripa sa ocrotitoare spirite rătăcite în ceața stagnării. Astfel, Budulai, fiind preocupat de salvarea sufletului, nu al planului de producție, aidoma eroului pozitiv de atunci, suplinește nișa eroului spiritual al timpului. El îl învață pe spectator să nu judece pripit oamenii, să nu blesteme într-un moment de nesăbuintă, să nu arunce pietre. Mai mult decât atât, în cele mai inspirate secvențe ale filmului, Volontir, datorită intuiției sale excepționale, ieșea din câmpul pur artistic, accedând la condiția supremă a actului creativ, „situație mitologică” de o neasemuită tensiune spirituală, atestată de Carl Gustav Jung, când artistul evadează din sfera destinului individual, transformându-se în glas și suflet al întregului neam omenesc¹. De aici, fenomenul omniprezent al expoziției duble a rolului, de aici răsturnarea antimoniiilor - „identificare - înstrăinare”, „contemplație - reflecție”, „contopire - singularizare”. Firescul trăirii

destinului unui țigan atipic, cu tot farmecul nobilei sale dăruiri, este totuși o manifestare de suprafață, în adâncurile rolului ascunzându-se un aisberg de sentimente și vise, neidentificate la nivelul subiectului concret.

Totuși, oricât de important ar fi pentru Volontir Budulai, relația rol - interpret se dovedește a fi mult mai complexă. Or, evident, acest rol a însemnat pentru Volontir o autocunoaștere irepetabilă a sinelui său, un prilej unic de a-i atribui vieții sale profunzimile confesionale. Focul interior ce-i arde în ochi denotă însă că Volontir, de fapt, nu vorbește despre un oarecare Budulai exotic, ci, mai degrabă, despre eterna condiție umană, cunoscută de actor prin intermediul filozofiei vieții propriiei etnii și prin modalitățile irepetabile ale poporului său de a recepționa lumea. Într-un interviu, M. Volontir mărturisește că, născut primăvara, el se simte atras de atmosfera toamnei, regăsindu-se în solul ancestral al melancoliei și al dorului. Or, în rolul lui Budulai, Volontir caută consonanțe cu sufletul etnic și acolo unde le și descoperă asistăm la un spectacol efervescent al cântării umanului în om. Atipismul lui Budulai se explică și prin această privire dintr-un alt spațiu spiritual. Astfel se explică și atitudinea pudică a actorului (mai rar întâlnită la țigani) față de sufletul personajului și de suveranitatea vieții lui interioare. În această sfilă regăsim extrapolarea unor trăsături ale caracterului național, care se sfiește a-și revărsa deschis (cum o fac aceiași țigani!) trăirile sufletești, preferând o destăinuire prin alegorii și metafore.

Fenomenul lui Volontir constă anume în acea revărsare a luminii sufletului, în lipsa căreia orbăcește o ființă umană. Cel mai impresionant se adevărește a fi însă nu doar și nu atât destăinuirea interioară a unui om concret, ci sugerarea ideii perezității sufletului ancestral, despre care, conform viziunii lui Jung, „știu prea puțini oameni și încă mai puțini sunt cei care cred în existența lui. Nu suntem noi oare depozitarii întregii istorii a umanității”⁵. Or, în Budulai - Volontir deslușim cu ușurință această continuitate a sufletului ancestral, personajul-sinteză fiind și un *alter ego* al actorului, dar și un ideal îndepărtat, la care tinde să ajungă inspiratul actor și care îl face să trăiască cu ochii țințiți spre această zare incandescentă. Astfel, Mihai Volontir se înscrie în rândul marilor artiști care participă atât la „reparația” lumii, cât și a artei.

Referințe bibliografice:

¹ Plămădeală, Ana-Maria. *Actorul de cinema Mihai Volontir: nostalgia eternului uman*. In: *Mihai Volontir sau Despre vocația omenescului*. Chișinău: Ed. Știința, 2011, p. 16-73.

² Chassequet-Smirgel, Janine. *Psihanaliza artei și a creativității*. București: Editura Trei, 2002, p. 78.

³ Бланк, Александр. site-ul electronic.

⁴ Юнг, Карл Густав. *Архетип и символ*. Москва, 1991, стр. 283.

⁵ G. Jung parle. *Rencontres et interviews*. P.: Ed. Buchat / Chastel, 1995, p. 54.

Interconexiuni culturale: cineaști originari din Basarabia

Rezumat

Interconexiuni culturale: cineaști originari din Basarabia

Patrimoniul cultural și universul spiritual al unui popor se alimentează din cele mai neașteptate surse. Una din ele s-a configurat prin viața și opera „străinilor” care și-au găsit refugiu pe meleagurile moldave. O altă sursă, mai puțin studiată, în raporturi mai speciale cu „locul de origine”, s-a constituit prin opera basarabenilor care s-au „înstrăinat” de baștina lor, activând ulterior în alte țări și chiar pe alte continente. Prezentul articol se referă la viața și creația a doi dintre ei, ambii clasici ai cinematografului american și laureați ai Premiului „Oscar”: regizorul Lewis Milestone și scenaristul I. A. L. Diamond.

Cuvinte-cheie: Cultura Republicii Moldova, clasicii cinematografului american, Premiul „Oscar”, regizorul Lewis Milestone, scenaristul I.A.L. Diamond.

Summary

Cultural interconnections: filmmaker born in Bessarabia

The cultural heritage and the spiritual universe of a people draws enrichment from the most unexpected sources. One such source is the contribution of the immigrants who have lived and contributed to Moldova's culture. Another, less studied, source, which has a more special relationship with the place of origin, consists of the works of art of Bessarabians who left for other countries and even continents. The present article examines the lives of two Bessarabians who became classics of American cinematography and Academy Award winners: the director Lewis Milestone and the script writer I.A. L. Diamond.

Keywords: Moldova's culture, classics of American cinematography, Academy Award winners, the director Lewis Milestone, the script writer I.A. L. Diamond.

Pentru majoritatea dintre noi, locul unde am venit pe lume este și locul de unde plecăm din această lume. Iată de ce, pentru a puncta „startul” și „finișul” unei vieți omenești, de regulă, ne limităm la coordonatele temporale, adică la data nașterii și data morții. Pentru un popor sedentar, cum am fost până mai ieri, este un lucru firesc, previzibil și n-ar putea surprinde pe nimeni, confirmând odată în plus, ciclicitatea și automatismul existenței. E cu totul altceva când auzi, spre exemplu, despre un basarabean născut în Chișinău și înmormântat la... Los Angeles. Și nu un basarabean oarecare, ci un regizor de film. Și nu un regizor oarecare, ci un deținător a două Premii „Oscar”. Pentru a puncta frontierele unei astfel de biografii, este nevoie și de coordonate spațiale, care, la rândul lor, deschid dintr-o perspectivă cu totul nouă dimensiunea umană a istoriei și dimensiunea istorică a destinului uman. E una când istoria îți bate la ușă și stai la cumpănă, să deschizi ori nu, și e cu totul altceva când pentru a prinde trenul istoriei trebuie să treci Atlanticul la vârsta de 18 ani. Chiar dacă e vorba doar de istoria cinematografului, iar tu nu ești decât un june evreu din Basarabia pe nume Lev Milștein și habar nu ai că peste 5-6 ani vei deveni Lewis Milestone.

În anul 2003 *Poșta Moldovei* a emis un timbru cu valoarea de 3,90 lei, reprezentând chipul stilizat al unui bărbat ajuns la vârsta maturității, cu părul ondulat, cu o țigară între degete și cu un zâmbet ascuns, adresat unui public pe care nu mai are șansa să-l cunoască. Timbrul ne pune la dispoziție doar

informația pe care și-o poate permite un timbru poștal: „Milestone Lewis 1895-1980”. Bănuind că nu chiar toți moldovenii cunosc acest nume, pictorul a avut grijă să ofere câteva detalii care le-ar ajuta compatrioților noștri să se edifice asupra personajului respectiv: statueta Premiului „Oscar”, inscripția „Hollywood” și zâmbetul cuceritor al actriței Marilyn Monroe. Detaliile respective își ating scopul și reușesc să ne sugereze că Lewis Milestone este un important personaj din lumea filmului american. Dar, spulberându-ne întrebarea cu privire la identitatea acestui personaj, detaliile respective ne trezesc o altă întrebare: de ce *Poșta Moldovei* a emis un timbru cu un cineaș... american și de ce s-a învrednicit de această onoare anume Lewis Milestone?

Imaginea 1



Timbrul emis de Poșta Moldovei

Răspunsul este extrem de simplu, dar deocamdată cunoscut de foarte puțină lume: pentru că este pământeanul nostru.

Clasicul cinematografeiei americane Lewis Milestone (Lev Milștein) se naște la 30 septembrie 1895 în Chișinău, pe atunci „capitala” guberniei Basarabia - o provincie a Imperiului Rus. Provenind dintr-o familie de evrei înstăriți, după școala începătoare are posibilitatea să studieze la Liceul real, iar din 1912 este trimis să-și aprofundeze cunoștințele și să însușească o profesie în Europa. Studiază la Universitatea din Ghent (Belgia), apoi în școala de ingineri din Mittweida (Germania), dar se vede că Europa nu-i satisface așteptările. Dacă părinții ar fi venit să vadă ce mai face iubitul lor fecior, nu l-ar fi găsit la bibliotecă sau în vreo aulă universitară, ci, mai curând, într-o sală de teatru. Știind că părinții nu sunt încântați de pasiunea lui pentru un domeniu atât de „neserios”, L. Milestone hotărăște că trebuie să se afle cât mai departe de familie. Profitând de banii primiți de la părinți pentru vacanță, el își cumpără bilet spre America, unde știa că poate găsi adăpost la o mătușă din New York.

Evenimentul are loc în 1913, iar peste 12 ani „exemplul” lui va fi urmat de mai tânărul său verișor Natan Milstein (născut în Odesa în 1904), un violonist de excepție, care, în 1925, profită de un turneu în străinătate și nu mai revine în URSS.

Spre deosebire de vărul său care rămâne fidel muzicii și în emigrație, Lev Milștein pășește pe continentul american la o vârstă când încă nu posedă o meserie care să-l scape de grija zilei de mâine. Timp de aproape doi ani practică munci ocazionale și este în cele din urmă angajat în calitate de asistent de fotograf. Greu de presupus dacă o fi fost o întâmplare sau o alegere conștientă, dar se poate afirma cu certitudine că fotografia îl ajută să facă primul pas spre lumea filmului. „Pășește pragul” acestei lumi după ce este înrolat în armată, unde participă la realizarea unor filme cu scene de luptă sau de antrenament. Astfel deprinde meseria de editor – un al doilea pas spre lumea filmului.

În anul 1919, Lev Milștein este „lăsat la vatră” și în curând devine cetățean american, eveniment care îl determină să-și schimbe numele și să devină Lewis Milestone. Un fost camarad de arme, producătorul de film Jesse Hampton, îl ajută să obțină postul de editor adjunct la Hollywood și astfel este determinat să-și schimbe și locul de trai. Mutându-se în partea de Vest a continentului american, Milestone face al treilea pas, cel decisiv, spre lumea filmului. Ajuns la Hollywood, începe să colaboreze cu mai multe studiouri și cu regizori precum Henry King, Mack Sennett și William Seiter, reușind să-și facă o bună reputație de scenarist și editor talentat.

Vom menționa, în mod special, relația cu celebrul actor și regizor Mack Sennett, supranumit „regele comediei burlești”. Aname într-unul dintre filmele lui Sennett este aruncată prima prăjitură cu frișcă... din istoria comediei mute, procedeu preluat ulterior în zeci și sute de filme. Dar l-au făcut celebru nu numai frișca, rolurile și filmele realizate, dar și faptul că a fost un mare descoperitor de talente. Se știe că a contribuit decisiv la lansarea și formarea profesională a lui Charlie Chaplin, dar numărul celor scoși din anonim este foarte mare. Ar fi suficient să amintim doar de Gloria

Swenson, Buster Keaton, Harold Lloyd și Bing Crosby.

În doar câțiva ani de anonim, reușește și L. Milestone să-și facă un nume. Este remarcat, mai ales, datorită unui scenariu foarte bun pentru filmul *Bobbed Hair* (*Frizură băiețească*), după care, în 1925, producătorul Howard Hughes îi încredințează cârma regizorală a unui film de lung metraj - detectivul comic *Seven Sinners* (*Șapte păcătoși*). Urmează alte patru comedii, iar în 1927 realizează filmul care îl consacră definitiv - *Two Arabian Knights* (*Doi cavaleri arabi*) - și îi aduce Premiul „Oscar”, distincție instituită de *Academia de Arte și Științe Cinematografice* (*Academy of Motion Picture Arts and Sciences* - AMPAS). Este un „Oscar” unic, deoarece a fost decernat pentru prima și ultima oară unui film de comedie, ulterior această secțiune fiind anulată.

Mulți știu că primul „Oscar” i-a fost înmănat lui L. Milestone la prima ceremonie organizată de AMPAS, dar mai puțini au auzit că la aceeași primă ediție a „Oscar”-ului Milestone a mai avut o nominalizare - la secțiunea *Cel mai bun film* - cu pelicula *The Racket*.

Comedia *Doi cavaleri arabi* a constituit o performanță, desigur, dar filmul care îi aduce gloria este *Pe frontul de Vest nimic nou*, realizat și lansat pe ecrane în 1930. În toamna aceluiași an, la „Ambassador Hotel” din Los Angeles, are loc și ceremonia de decernare a premiilor „Oscar”, la care Lewis Milestone intră în posesia celei de a doua statuete suflate în aur, la secțiunea *Cel mai bun regizor*.

Imaginea 2



Secvență din filmul *Nimic nou pe frontul de Vest*

Nu putem trece cu vederea și nominalizările Pentru cel mai bun operator (Artur Edeson) și Cel mai bun scenariu scris după un material (George Abbott, Maxwell Anderson și Del Andrews). L. Milestone a fost atât de pasionat de acest proiect, încât a acceptat un salariu mai mic de la studioul *Universal* doar pentru a i se oferi posibilitatea de a-l realiza. Un fost combatant (Lewis Milestone) a luptat pentru a realiza un film după cartea unui alt fost combatant (Erich Maria Remarque). Grație filmului *Pe frontul de Vest nimic nou* L. Milestone își câștigă faima de cineast al războiului, fiind menționat în istoria cinematografeiei alături de Francis Ford Coppola (*Apocalipsa acum*, 1979), Oliver Stone (*Plutonul*, 1986), Roberto Rossellini (*Roma, oraș deschis*, 1945), Steven Spielberg (*Salvați soldatul Ryan*, 1999) și Grigori Ciuhrai (*Balada soldatului*, 1959).

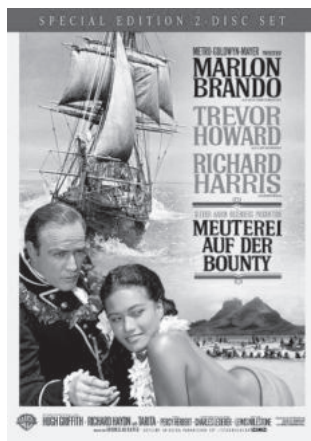
Pe lângă faptul că este unul din primele filme sonore, această peliculă surprinde și printr-o abordare curajoasă a tematicii războiului: în prim plan nu sunt aduși eroi exemplari, care abia așteaptă clipa când își vor da viața pentru patrie, ci niște anonimi, care mor nevăzuți și neștiuți de nimeni, pentru o cauză pe care doar liderii politici pretind că o cunosc. Revenit în clasa profesorului-patriot, care l-a îndemnat să se înroleze în armată și să lupte pentru patrie, eroul central este rugat să se adreseze elevilor cu un mesaj. Cuvintele lui provoacă nu numai dezamăgirea profesorului, ci și dezaprobarea zgomotoasă a elevilor. Iată ce le spune acest tânăr îmbătrânit înainte de vreme: „Tot mai credeți ca e frumos să-ți dai viața pentru patrie? Primul bombardament ne-a învățat altceva. E murdar și dureros!”.

Datorită filmului *Nimic nou pe frontul de Vest*, Lewis Milestone devine un regizor de primă mărime în filmul american, fiind apreciat nu doar de critici și de publicul larg, ci și de elita politică (am descoperit o fotografie care îl prezintă alături de Franc Sinatra și președintele John Kennedy).

Dar Hollywood-ul nu-ți permite să te complaci prea mult în razele gloriei. În filmul american un regizor bun este un regizor activ. Și L. Milestone nu se lasă rugat să demonstreze acest lucru. În anul următor, 1931, la competiția pentru „Oscar”, filmul său *Prima pagină* (*The Front Page*) este nominalizat la secțiunile *Cel mai bun film*, *Cel mai bun regizor* și *Cel mai bun actor* (Adolphe Menjou).

Deși în 1935 este realizată prima ecranizare după romanul *Revolta de pe „Bounty”* (*Mutiny on the „Bounty”*) de Charles Nordhoff și James Norman Hall, cu Charles Laughton și Clark Gable în rolurile centrale și Frank Lloyd la pupitrul regizoral, deși acest film câștigă „Oscar”-ul la secțiunea *Cel mai bun film*, după aproape trei decenii (în 1962), Lewis Milestone insistă să realizeze o nouă ecranizare. În versiunea acestuia rolurile centrale sunt interpretate de **Marlon Brando** și **Trevor Howard**. Filmul va fi nominalizat pentru „Oscar” la șapte secțiuni (*Cel mai bun film*, *Cea mai bună realizare cinematografică*, *Cea mai bună scenografie*, *Cea mai bună editare de film*, *Cea mai bună muzică originală*, *Cea mai bună coloană sonoră*, *Cele mai bune efecte speciale*), dar nu câștigă nici unul.

Imaginea 3



Afișul filmului *Răscoala de pe Bounty*

Nu se învrednicește de „Oscar” nici cea mai recentă ecranizare, din 1984, realizată în Marea Britanie de Roger Donaldson, avându-i ca protagoniști pe Anthony Hopkins și Mel Gibson.

Dar în anii care au precedat *Revolta de pe „Bounty”*, L. Milestone s-a aflat mereu în vizorul membrilor *Academiei de Arte și Științe Cinematografice*. În 1940, filmul lui *Despre oameni și șoareci* (*Of Mice and Men*), după romanul omonim a lui John Steinbeck, concurează cu celebra *Diligență* a celebrului regizor John Ford, dar competiția este câștigată detașat de *Pe aripile vântului* (*Cel mai bun film*, *Cel mai bun regizor* - Victor Fleming, *Cea mai bună actriță* - Vivien Leigh, *Cea mai bună actriță într-un rol secundar* - Hattie McDaniel, *Cea mai bună realizare cinematografică*, *Cea mai bună scenografie*, *Cea mai bună editare de film*).

Acest episod nu-l descurajează pe L. Milestone și în 1947 *Dragostea stranie a Marthei Ivers* (*The Strange Love of Martha Ivers*) este nominalizat la secțiunea *Pentru cel mai bun scenariu*.

Am amintit de toate nominalizările pentru a sublinia că L. Milestone s-a bucurat de aceste aprecieri în ani diferiți, ceea ce dovedește că s-a aflat într-o bună condiție profesională pe parcursul întregii sale cariere cinematografice. A fost un cineast total - și regizor, și scenarist, și producător, și editor, și actor. În calitate de regizor a figurat în genericul a circa 50 de filme, a semnat scenariile a 13 filme, și-a asumat responsabilitatea de producător a 12 filme, iar în alte 4 a evoluat în calitate de actor.

Imaginea 4



Lewis Milestone împovărat de lauri și de ani

Acum, după ce am contabilizat performanțele „cantitative” ale lui Lewis Milestone, ne vom referi și la cele calitative.

Despre valoarea și autoritatea lui Lewis Milestone ne vorbește faptul că au acceptat să se producă în filmele sale vedete pe prima mărime, legende ale filmului american: *Gloria Swanson* în comedia *Fine Manners* (*Maniere elegante*, 1926), *Gary Cooper* în *Betrayal* (*Trădarea*, 1929) și în *The General Died at Dawn* (*Generalul a murit în zori*, 1936) *Ingrid Bergman* în *Arch of Triumph* (*Arcul de triumf*, 1948), *Gregory Peck* în *Pork Chop Hill* (*Colina coastei de porc*,

1959), Shirley MacLaine și Frank Sinatra în *Ocean's Eleven* (*Cei unsprezece prieteni ai lui Ocean*, 1960), Marlon Brando în *Mutiny on the Bounty* (*Revolta de pe Bounty*, 1962) etc. Dar L. Milestone nu a fost doar un „profitor”, ci și un descoperitor de vedete, anume el fiind cel care l-a lansat pe Kirk Douglas (în filmul *The Strange Love of Martha Ivers*, 1946).

O altă probă a profesionalismului este diversitatea genurilor abordate. În afara filmelor istorice și de război, L. Milestone practică și comedia, comedia muzicală, detectivul comic, filmul „noir”, filmul burlesc, filmul de aventuri, drama, filmul documentar, serialul TV, are curajul să ecranizeze romanele unor scriitori celebri, cum sunt Erich Maria Remarque, John Steinbeck și Victor Hugo.

Biografia americanii îl caracterizează ca pe un meșteșugar remarcabil, cu un stil vizual marcat de eleganță și abilitatea de a exploata la maximum posibilitățile tehnicii cinematografice. Un individualist convins, L. Milestone s-a dovedit a fi unul din puținii regizori de marcă din perioada de aur a Hollywoodului, care a refuzat să semneze contracte pe termen lung cu marile studiouri, dar asta nu i-a salvat biografia și de pagini mai puțin glorioase. Probitatea profesională i-a fost pusă la încercare după anul 1949, când a început isteria anticomunistă și Lewis Milestone a fost inclus în lista neagră pentru simpatii de stânga și filmul pro-sovietic *North Star* (1943), „inspirat” de lupta de partizani a colhoznicilor ucraineni împotriva ocupanților fasciști. Pentru a-și camufla viziunile pacifiste și a-și demonstra loialitatea față de politica oficială, s-a văzut nevoit să realizeze filmul ura-patriotic *Săile de Montezuma* (*Halls of Montezuma*, 1950) despre faptele eroice ale infanteriei marine americane în timpul celui de al Doilea Război Mondial.

Imaginea 5



27 octombrie 1947, Washington, un grup de scenariști și producători citați pentru a se prezenta în fața Comitetului Pentru Activități Anti-Americane. În rândul din față, primul din stânga e Lewis Milestone

Însă trăsătura fundamentală a celor mai reușite filme semnate de L. Milestone este simpatia pentru „underdog” (câinele învins în lupta dintre câini), pentru personajele care au trăit experiența unor eșecuri amare în confruntarea cu desti-

nul. De fapt, și Milestone a fost adesea în pielea „câinelui învins”. Și în anii isteriei anticomuniste, când timp de un an nu are posibilitatea să-și practice profesia, și în 1963, când din cauza unui atac cerebral vascular este nevoit să se pensioneze, și în 1978, când decedează soția sa, actrița Kendal Lee, cu care au trăit împreună 43 de ani, dar și în ultimul deceniu de viață pe care l-a petrecut imobilizat într-un cărucior cu roțile. Anume filmele conectate la propria experiență de viață i-au adus gloria și i-au înscris numele în lista clasicii cinematografiei americane.

Dar valoarea creației unui cineast, fie și american, nu se măsoară doar cu „Oscar”-uri. Istoria cinematografiei cunoaște multe filme celebre care în competiția pentru „Oscar”, s-au ales doar cu nominalizarea sau chiar au fost trecute cu vederea de către „academicienii cinematografiei”, dar prezintă interes pentru alte „categorii” de cinefili. Noi, spre exemplu, am fi curioși să vizionăm filmul *The Captain Hates the Sea* (1934), în care, alături de John Gilbert evoluează actrița Tala Birell, originară din România. Referindu-ne la creația lui L. Milestone, considerăm că trebuie menționat, în mod special, filmul *Arcul de triumf* (după romanul omonim al lui Erich Maria Remarque), cu Ingrid Bergman și Charles Boyer în rolurile principale. Deși amintește atmosfera din filmul lui Michael Curtiz *Casa-blanca* (1942), *Arcul de triumf* și merită să fie reardus în actualitate. Anul 1938. Parisul, care a devenit refugiu pentru... refugiații din Spania franchistă, Germania fascistă, Rusia bolșevică și din Italia lui Benitto Mussolini. Un film despre cei nevoiți să-și părăsească Patria și, implicit, un film în care Milestone se bizuiește nu doar pe sursa literară, ci și pe propria experiență. Drama unei istorii de dragoste dintre EL, dr. Ravic, fără acte, deportat de câteva ori din Franța, un personaj, numele adevărat al căruia nu-l aflăm nici la sfârșitul filmului și EA, Joan Madou, fugită din Roma, unde a lăsat o mamă italiană și un tată român, o actriță italiană care vine în Franța pentru a cânta într-un restaurant... romanțe rusești. EL o întâlnește pe un pod, într-o clipă de disperare, când este gata să-și pună capăt zilelor. Se îndrăgostesc, dar el este din nou deportat din țară, iar ea, rămasă singură, se lasă curtată de un bărbat bogat. Apoi se reîntâlnesc și își dau seama că se mai iubesc, dar cele întâmplate între timp își fac „efectul”. În final, EL îi va spune: „Fiecare om caută în dragoste o insulă a siguranței. Tu ai găsit și dragostea, și siguranța, dar oferite de bărbați diferiți”, iar ea, împușcată din gelozie de bărbatul care îi oferise siguranța și muribundă în brațele bărbatului care i-a oferit dragostea, îi va șopti: „E ciudat să mori când iubești”. Dragostea pentru EL îi permite să uite adevărul crud, în care își duce existența, și îi amână moartea cu câteva luni. Pentru că dragostea e imposibilă într-o lume pusă pe război. Acesta s-ar părea a fi mesajul filmului, dar nu vom greși dacă îi vom da și o altă interpretare: chiar dacă lumea e pusă pe război, dragostea este inevitabilă.

Afișul filmului *Arcul de triumf*

Este greu să admiți că autorul acestei drame sfâșietoare a realizat și comedii. E la fel de greu să admiți că primul deținător a două Premii „Oscar” s-a născut într-un orașel de la periferia Imperiului Rus, trecut cu vederea de marea istorie (cum era Chișinăul în 1895). Dar și mai greu e să admiți că, în afară de Lewis Milestone, mai sunt câțiva basarabeni înmormântați la Los Angeles. Iar unul dintre ei e și el deținător al Premiului „Oscar”. Este vorba de scenaristul I. A. L. Diamond (Ițec Domnici), născut la Ungheni în 1920. A lucrat în tandem cu celebrul regizor Billy Wilder și s-a învrednicit de Premiul „Oscar” pentru filmul *The Apartment* (1960), care a fost nominalizat la cinci secțiuni și a obținut cinci statuete (*Pentru cel mai bun film, Pentru cel mai bun regizor, Pentru cel mai bun scenariu original, Pentru cel mai bun sunet și Pentru cea mai bună scenografie*). Ulterior, Academia americană de film a inclus *Apartmentul* în lista celor mai bune 100 de filme create în ultimii 100 de ani.

Imaginea 7



Scenaristul I.A.L. Diamond și regizorul Billy Wilder

Patrimoniul spiritual al unui popor se poate alimenta din cele mai neașteptate surse. Una din ele s-a configurat prin viața și opera alogenilor care și-au găsit refugiu pe meleagurile moldave. O altă sursă, mai puțin studiată, poate în raporturi mai speciale cu „locul de origine”, s-a constituit prin opera basarabenilor care s-au „înstrăinat” de baștină și au activat în alte țări și chiar pe alte continente. O dovadă ar fi și cele scrise mai sus, dar și cele ce ar trebui neapărat scrise despre alți cineaști de origine basarabeană. Iată doar câteva nume:

- *Baruch Agadati* (Boris Lvovici Kaușanski), dansator, coregraf, pictor, regizor și producător din Israel. Pionier al cinematografului israeliene. Născut în Bender (1895), decedat la 18 ianuarie 1976 în Tel Aviv.

- *Samuel Bronston* (Șmil Bronștein), producător american de film. Născut la 26 martie 1908 în Chișinău, decedat la 12 ianuarie 1994 în Sacramento, California.

- *Alexandr Ghelman*, scenarist, dramaturg, publicist din Rusia. Născut la 25 octombrie 1933 în Dondușeni. Laureat al Premiului de Stat al URSS, Doctor Honoris Causa al Universității Pepperdine din California.

- *Joseph E. Gershenson*, dirijor, compozitor, producător, director muzical de film (Universal Pictures). Două nominalizări la Premiul „Oscar” (1955, 1967). Născut la 12 ianuarie 1904 în Chișinău, decedat la 18 ianuarie 1988 în Woodland Hills, Los Angeles, California.

- *Laura Hidalgo* (Pesea Faerman), actriță argentiniană de teatru și film. Și-a câștigat popularitatea evoluând în roluri de *femme fatale*. Născută la 1 mai 1927 în Basarabia, decedată la 18 noiembrie 2005 în La Jolla (California).

- *Lia van Leer* (Lia Semionovna Grinberg), fondator și director al Festivalului Internațional de filme din Ierusalim. Fondator al Arhivei Cinematografice din Israel. Laureat al Premiului de stat al Israelului. Cavaler al Legiunii de Onoare.

- *Natalie Portman*, actriță americană, născută la 9 iunie 1981 în Ierusalim. Strămoșii ei pe linie paternă provin din Polonia și România. Străbunica ei, de origine română a colaborat cu serviciile secrete britanice. Părinții ei au locuit în Chișinău și au emigrat în Israel cu câțiva ani înainte de nașterea actriței.

- *Jacques Roitfeld*, producător francez, fondator al companiei cinematografice *Les Productions Jacques Roitfeld*. A colaborat cu Roger Vadim, Louis de Funes, Jean Marais. Născut la Acherman (Cetea Albă) în 1889, decedat în 1999 la Paris.

Imaginea 8



Laura Hidalgo: vârsta frumuseții

Este greu de elaborat niște repere metodice care ne-ar permite să stabilim în ce măsură „sursele autohtone” au alimentat creația foștilor noștri pământenii sau care să probeze contribuția lor la „dezvoltarea culturii naționale”, dar lipsa unor criterii verificate nu ar fi o scuză pentru a trece cu vederea viața și creația acestor cineaști. Reperele metodice și criteriile s-ar putea contura pe măsură documentării asupra destinului artistic al fiecăruia dintre ei. Deocamdată, este cert că, deși au activat în diferite domenii ale cinematografiei, pe toți îi unește faptul că s-au născut pe meleagurile noastre. Și faptul că și-au împlinit destinul în alte colțuri ale lumii. Nu ar fi de mirare dacă am afla că unii dintre ei s-au cunoscut, au comunicat fără a ști că provin din aceeași provincie, care ulterior a devenit țară - Republica Moldova.

Imaginea 10



La o cafea în timpul filmărilor *The Strange Love of Martha Ivers*: Lewis Milestone, Kirk Douglas, Van Heflin și Barbara Stanwyck

Imaginea 9



Laura Hidalgo: frumusețea vârstei

Astfel, nu putem ști dacă Lewis Milestone a aflat vreodată că I. A. L. Diamond este, de fapt, Ițec Domnici (Ицек Домнич) din Ungheni sau dacă I. A. L. Diamond știa că Milestone nu este altcineva decât basarabeanul Leva Miștein (Лёва Мильштейн) din Chișinău. Însă știm cu siguranță că I. A. L. Diamond a emigrat în America, împreună cu părinții, când avea 9 ani, și după absolvirea Universității a avut nevoie de 20 de ani pentru a deveni laureat al *Premiului „Oscar”*. Știm de asemenea că Lewis Milestone a emigrat în 1913, la vârsta de 18 ani, iar *Primul „Oscar”* l-a obținut peste 13 ani, în 1927. Performanțe despre care am aflat cu mare întârziere. Dar și mai târziu am aflat că autorii lor sunt pământenii de-ai noștri.

Majoritatea au plecat din Basarabia la începutul secolului al XX-lea. Se pare că, un secol mai târziu, exemplul lor este urmat de contemporanii noștri, care părăsesc Republica Moldova cu sutele de mii. Au trecut deja 15 ani de când a început exodul în masă al moldovenilor, dar încă nici unul dintre ei nu s-a învrednicit de un „Oscar”. Suntem în așteptare. Deoarece majoritatea pământenilor noștri își caută rostul în țări europene, probabil multrăvnitul film va concura la „Oscar”-ul pentru *Cel mai bun film străin*. Străin pentru membrii Academiei americane de film, iar pentru noi va fi „de-al nostru”. Chiar dacă va fi realizat departe de meleagurile noastre, fără contribuția studioului „Moldova-film”.

Аудиовизуальная антропология: новый взгляд на анимацию

Резюме

Аудиовизуальная антропология: новый взгляд на анимацию

Статья посвящена рассмотрению анимации как социокультурной практики, области экранной культуры и метода научного исследования в рамках направлений, получивших развитие в современной антропологии. Определяются основные подходы антропологической анимации в работе с этнографическим, фольклорным и культурным материалом. Рассматриваются возможности использования реконструктивной анимации в практике социальной и визуальной антропологии.

Ключевые слова: антропологическая анимация, аудиовизуальная культура, проблемы межкультурного диалога.

Summary

Audio-visual anthropology: a new look at the animation

The article is devoted to consideration of animation as sociocultural practice, the area of screen culture and method of scientific research within the directions which have had their development in the modern anthropology. The main approaches of anthropological animation are determined in work on an ethnographic, folklore and cultural material. Possibilities of use of reconstructive animation in practice of social and visual anthropology are considered.

Keyword: anthropological animation, audiovisual culture, problems of intercultural dialogue.

Ситуация кризиса слова в современной культуре и смещение акцентов от литературоцентричности и словесности как ее системообразующих компонентов в сторону визуальности заставляют антропологов по-новому взглянуть на визуальные и аудиовизуальные практики. Даже традиционную фольклористику на современном этапе ее развития уже не удовлетворяет фиксация лишь вербальных текстов. Более полное представление о культуре дает единство слова, его звучание, вбирающее оттенки эмотивного и смыслового планов, и сопровождающего его действия. А вне визуальных практик и соответствующих дискурсов осмысление целого ряда сторон человеческой жизни становится практически невозможным. Поэтому современная культурная антропология представлена не только антропологией словесности или вербальности, но и визуальной антропологией.

Современная визуальная антропология включает в сферу своего внимания практически все жизнепроявления человека, исследуя культуру на разных стадиях ее существования. Она, делая объектом своих исследований «все зрительно актуальные области и средства трансляции культуры»¹, развивается в рамках двух основных направлений.

С одной стороны, это этнологическое / этнографическое направление. Его задачи составляют «изучение аудиовизуального наследия миро-

вой и отечественной этнографии, фиксация современной жизни народов, исследование визуальных форм культур и создание аудиовизуальных архивов»². В рамках этого направления визуальное наследие становится материалом для изучения, но если речь идет об экранных искусствах, то они предоставляют антропологии не только объекты изучения, но и методы.

С другой стороны, направление, существующее в русле социологической антропологии. Оно связано с анализом визуальных текстов и практик как явлений повседневной жизни и исследует способы производства и реализации ценностных и идеологических установок, скрытых за внешней видимостью. В его рамках продукты экранных практик, которые могут и не являться произведениями искусства, рассматриваются как источники информации об обществе.

Одним из главных инструментов современного антрополога стала камера, которая используется при проведении полевых исследований в области культурной антропологии. В данном случае камера берет на себя роль посредника между объектом съемки и субъектом, его воспринимающим.

Использование достижений современного кино открывает новые способы «погружения» в реальность, пристального и беспристрастного всматривания в её образы через безличностный видеоискатель объектива, превращающий сто-

ящего за ней человека в ее часть. Стремящаяся к сведению на нет проявление индивидуально-го видения, камера дает антропологу и новые способы фиксации информации. Ее задача беспристрастно запечатлевать образы как уходящей, так и современной культуры, анализируя которые антрополог может разглядеть происходящие изменения, увидеть истоки рождение нового социального явления.

На современном этапе развития визуальной антропологии роль камеры не ограничивается рамками исследовательской методологии, в которых она является инструментом при полевых исследованиях и способом получения информации о социокультурной реальности. Камера рассматривается и как инструмент носителя культуры, при помощи которого он сознательно в целях самопрезентации и прокламирования определенных идей продуцирует аудиовизуальные тексты, т.е. образы той культуры, представителем которой он является. Созданные им материалы становятся объектом научных интересов антропологов, этнографов и социологов. В этой связи мы уже имеем дело не с визуальной антропологией, а с антропологией визуальности.

Таким образом, с точки зрения визуальной антропологии экранные медиа выступают не только как средства фиксации и передачи антропологического знания, но и создают поле для изучения аудиовизуальных манифестаций культуры.

Для антрополога любой экранный материал - это не художественное произведение, а факт, документ реальности, один из возможных ее отпечатков. Он представляет собой некий срез на предметном стекле под объективом микроскопа, роль которого выполняет глаз исследователя, наблюдающего действительность и боящегося что-то не заметить, увидеть в искаженном или замутненном виде. Анализируя экранный материал, антрополог стремится выявить явные, тиражируемые, доведенные до уровня штампа и скрытые культурные стереотипы и ценностные установки, под влиянием которых создавались аудиовизуальные образы.

Экранный образ, каким бы качеством он ни обладал, содержит больше информации о реальности и феноменах культуры, чем любой документ, полученный в процессе иного способа фиксации. Ничто не может сравниться по емкости и эффективности передачи антропологической информации с экранным материалом. Это связано с тем, что динамический аудиовизуальный образ в силу своей природы, технологии создания и параметров используемой техники обладает большей объективностью, достоверностью и информационностью. Знаки, создающие изображение-сообщение, являются тенями, отброшенными реальностью, ее двухмерными индексами. Причем динамичность как одна из базовых составляющих экранного образа по-

зволяет наблюдать процессуальность явления и характер его изменчивости.

Подобное отношение к экранному материалу оправдано, если визуальная антропология имеет дело с фотографическим материалом, в основе которого лежит принцип фиксации неизменной предкамерной реальности, не стремящейся позировать, казаться иной, гипертрофируя отдельные свои черты, скрывая одно и выставляя другое или подменяя одно другим. Именно это и формирует традиционный подход в развитии визуальной антропологии, чьи истоки лежат в области этнографического и отчасти документального кино. Но нередко камера, оказавшись сторонним наблюдателем, «деформирует» фиксируемый образ действительности. Это происходит не только потому, что за камерой стоит человек, являющийся носителем определенных культурных установок, ценностных критериев и пристрастий. Он направляет объектив на то, что привлекает именно его в данный момент и полученный материал уже не является беспристрастным. Но действительность, как только попадает в поле зрения объектива камеры, «деформируется» от того, что она оказывается увиденной сторонним наблюдателем. Она стыдливо начинает прятать свои интимные проявления, скрывать неприглядные стороны, становится «действительностью перед объективом», преображенной действительностью или *pars pro toto*, демонстрируя лишь одно из имеющегося многообразия.

Современная визуальная антропология стремится расширить существующие рамки традиционного для нее материала, включая в сферу своих интересов весь спектр аудиовизуальных текстов. Материалом антрополога становится не только документальный образ, но и любое экранное изображение, вне зависимости от степени условности отражения реальности. Такая позиция приводит к формированию теории визуально-антропологической коммуникации или культурно-антропологического направления, рассматривающего человека как сложное явление, предстающее во всем многообразии личных и социально-природных проявлений³. В рамках этого направления формируется и одна из сверхзадач современной визуальной антропологии, которая связана с возможностью осуществления диалога культур.

В поле зрения визуальной антропологии попадают и анимационные произведения. Причем, понимание анимационного произведения не ограничивается рамками фильма. Им является любой продукт, созданный анимационными средствами. Анимационные произведения рассматриваются с разных точек зрения, формирующих различные стратегии их исследования как материала антрополога. Обращаясь к анимации, визуальная антропология исследует ее не только как феномен экранной культуры, но и как социокультурную практику, имеющую различные

формы проявления, начиная от профессиональной деятельности, порождающей товары медиа-рынка и произведения искусства, и кончая рассмотрением ее как области досуга или способа психофизической реабилитации.

Если представители этнографического направления визуальной антропологии проявляют интерес в большей степени к художественной анимации, особенно интересуясь фольклорной или этнографической анимацией, то представители социологического направления ориентируются на весь спектр анимационных произведений, видя в них «отпечатки» породившей их культуры. За экраным образом они стремятся разглядеть идеологические конструкции, поведенческие модели, системы стереотипов, коммуникационные механизмы. Стоит отметить, что для представителей социологического направления анимационные произведения являются не менее достоверными, а порой и более информативными в силу символически-знаковой природы языка анимации источниками информации, чем документальные киноматериалы. Во многом это объясняется и тем, что анимационное произведение уже представляет собой определенную, детерминированную социокультурными кодами систему видения, при этом монтаж, темп-ритм и движение воспринимаются как ее неотъемлемые составляющие, дающие дополнительные сведения.

Нередко анимация является единственно возможным способом фиксации информации, создания представления об определенном явлении исследуемой культуры. Ее средства оказываются востребованными, например, в тех сообществах, где фотографическая съемка воспринимается как грех, нечто запретное или оказывается неприемлемой для отражения определенных сторон бытия в силу этической составляющей. Использование анимации и анимационных реконструкций позволяет по-новому разглядеть реальность, представить характерное для нее, но без персонификации, дать многостороннее описание, создающее эффект объемности представления и стремления к завершенности. Методы анимационной реконструкции на основе антропологических исследований находят свое применение не только в научной практике, они оказываются востребованными и в кинопроизводстве. Так Дж. Лассетер, главный креативный директор студии «Pixsar» и «Walt Disney Animation Studios», говорит, что данный метод используется для создания анимационных произведений, выпускаемых их студией. Он позволяет добиться все большей и большей правдоподобности в разработке характеров персонажей, разыгрываемых ситуаций. Причем правдоподобие становится главным критерием для мира изначально смоделированного, художественного. Это, по мнению режиссера, позволяет добиться нужного зрительного эффекта и, что самое главное, эффекта вовлеченности и соучастия. Ведь

зритель знает, что мир, который он видит, не существует, но правдоподобие реконструируемых ситуаций делает его реальным. Следовательно, смоделированный, придуманный мир, не являясь физическим миром, становится правдоподобным. На интуитивном уровне, преодолевая барьер отчуждения по отношению к сотворенному миру, усвоенный опыт зритель воспринимает как реальный.

Использование реконструктивной анимации становится одним из методов антропологических и социологических исследований, связанных с тестированием и работой в фокус-группах, когда требуется проверить те или иные реакции, выявить скрытые мотивации или поведенческие концепты. Использование документального материала оказывается менее эффективным в силу того, что исследуемые начинают соотносить себя с персонажами на экране, выявлять моменты тождественности или, в силу внешнего различия, наоборот, не воспринимать, отрицать показываемое как им присущее. Отсутствие непосредственной связи с миром тестируемых позволяет создать более полную картину, выявить то, что подавляется документальностью экрана или искажается в процессе восприятия фотографических образов. Это связывается с тем, что документальный образ вызывает эффект психологического подавления и бессознательного подражания.

За любым анимационным произведением всегда стоит образ его создателя, который может быть как персонифицированным, так и представлять коллективное Я. Его мышление, нашедшее воплощение в экранной форме, есть результат исторических, социальных, природных и прочих воздействий. Любой человек является носителем не только индивидуальной, но и определенной социальной культуры. Поэтому анимационное произведение является неочевидным источником информации о культурно-историческом наследии, укладе жизни людей и их мировоззренческих представлений. Феноменологический подход позволяет рассматривать его как составную часть культуры локального периода, отражающего воззрения не только автора, но и некой этносоциальной общности.

Современная ситуация бытования произведения вносит изменения в классическую систему взаимоотношений автор - произведение - зритель. С развитием альтернативных каналов распространения информации и открытостью произведения происходит обезличивание образа автора. За ними не стоит определенный субъект. Произведение становится пространством манифестации множественности Я-субъектов, принадлежащих к тому или иному сообществу. Через участие в создании произведения каждый включается в коллективное сотворчество как некий архаический акт, определяющий принадлежность к данному сообществу и позволяющий манифестировать свое присутствие в

безличной, не индивидуализированной форме. Поэтому подобные произведения становятся феноменами порождающей их культуры. Они возникают в конкретных условиях и не могут быть поняты вне их.

Соотношение социального и авторского начала, понимаемого как авторское видение или воля, в разных ситуациях различно.

Анимационное произведение создается в определенной социокультурной и исторической реальности и функционирует в ней в соответствии с теми условиями, которые она ему предоставляет. С этих позиций анимационное произведение - это фрагмент некоей пространственно-временной части реальности, материал, несущий в себе её проявления и рефлексии. Его рассмотрение как аудиовизуальной информации связано с анализом его языка и демонстрируемого типа визуального мышления.

Назначение визуальной антропологии заключается не только в формировании среды межкультурного общения, но она ставит своей целью проследить то, что называется «диалог культур». Экранные практики оказались наиболее приемлемыми и функциональными для этого. Экран, ставший неотъемлемой частью нашего мира, сопровождающий человека в его повседневной жизни, позволяет репрезентировать фрагменты сохраненной и существующей культуры. При помощи него человек погружается в культурно-экологическую среду, созданную образами разных культур, традиций, самых разных регионов и времен. С ними, пусть и опосредованно, он соприкасается здесь и сейчас, они благодаря экрану принимают участие в формировании его культурного опыта, абсорбируются им.

Анимация, внося неоценимый вклад в знакомство зрителей с культурным наследием, с образом жизни людей в различных регионах планеты, тем самым не только фиксирует и представляет образы мировоззренческих, художественных, ценностных и идеологических систем, но и способствует установлению культурной коммуникации между представителями различных сообществ, воспитанию толерантности.

В первую очередь эту функцию на себя берут фильмы, снятые на основе этнографического и фольклорного материала. С одной стороны, это экранизации и адаптации народных сказок, песен, пословиц, легенд и мифов, т.е. экранные произведения, созданные на вербальном материале и представляющие его «перевод» в иную систему. При «перевод» может использоваться не только вербальный пласт культуры, но и визуальный и аудиальный. В случае обращения к визуальному материалу можно говорить об изобразительной экранизации, когда основой экранного произведения становится не текст, а графический или пластический образ.

С другой стороны, это ленты, рассказывающие об истории, быте, национальных традициях, праздниках, верованиях, исторических личностях того или иного народа или сообщества. Подобные фильмы открывают возможности как для установления межкультурного диалога, так и для удовлетворения потребности в культурном и социальном самосознании. В последнем случае фильмы выступают как практики, фиксирующие и передающие образы национальной культуры.

В соответствии с тем, какой способ представления иной или своей культуры избирается автором, можно обозначить несколько подходов к работе с этнографическим, фольклорным и культурным материалом.

1. Один из подходов можно определить как «*травелогический*»: автор выступает в роли путешественника, со стороны созерцающего образы и феномены чужой культуры, фиксируя внимание на экзотических ее проявлениях, улавливая сходства или различия между своей и чужой культурой. Он не погружается в ее пласты, его взгляд скользит по поверхности, выхватывая только наиболее заметные ее проявления, без стремления понять и объяснить их, сделать близкими для себя. В практике мировой анимации данный, поверхностный, подход наиболее распространен. Он присутствует не только в том случае, когда авторы экранного произведения обращаются к образам иной культуры, но и когда в поле их внимания оказывается близкая им культура, но иного временного периода.

2. Следующий подход - «*перевод*». Степень перевода может варьироваться от максимально точного до вольного представления образов культуры. То, насколько будут задействованы трансляционные функции, зависит от личностной позиции автора. Это может быть стремление к бережному сохранению культурного материала, с которым он работает в процессе создания экранного произведения, и соблюдение условий отстранения, не-высказывания личностной позиции по отношению к используемому материалу. Подобный подход особенно часто встречается в тех лентах, где автор использует тексты культуры, созданные ее носителями, и из них моделирует представление о феноменах культуры. Подобный подход характерен для представителей национально-фольклорного направления в анимации. Авторы, представляющие это направления, как правило, сами являются либо носителями культуры, либо та или иная культура становится объектом их исследовательской практики. Соответственно, экранное произведение есть представление срезов этой культуры, которые вводятся в экранную ткань без купюр и преобразований. Яркими примерами подобного обращения с материалом культуры могут стать ленты «*Сын белой кобылицы*» М. Янковича, «*Лиса и заяц*» Ю. Норштейна,

«Золоченные лбы» Н. Серебрякова. Но сколь бы качественным «перевод» ни был, он все же связан с утратой неких смыслов, моментов, звуков, имеющих в исходном материале.

С другой стороны, произведение, создаваемое на основе образов иной культуры, может представлять «вольный перевод», где точка зрения и позиция автора становится частью создаваемого текста. В данном случае автор выступает в роли не только наблюдателя или посредника, но и гида, который предлагает зрителю собственную точку зрения. Степень свободы при «переводе» ограничивается внутренними установками автора, работающего с исходным материалом, его этической позицией, уровнем подготовленности к восприятию и пониманию другого. Примером вольного обращения с материалом культуры могут стать фильмы из серии «Колыбельные мира» Л. Скворцовой, «Не люблю слушать», «Архангельские новеллы» Л. Носырева, «Органчик» Н. Ходатаева, «Похищение Солнца и Луны» Ш. Рейзенблюхера.

3. *Интерпретационный* подход позволяет на основе отдельных фрагментов конституировать не только целое культуры, но и представлять ее в определенной перспективе. Использование подобного подхода невольно порождает желание дать толкование по иному, с учетом той или иной позиции отразить иную культуру или ее феномены. В этом подходе всегда есть риск подмены образа иного на собственное представление. Нередко интерпретационный подход превращается в игру с образами культуры, их произвольную компиляцию.

4. Подход, когда создатели экранного произведения, работая с образами иной культуры, перерабатывают их, отсекают нечто, что может быть не понятным, что не вписывается в их систему, может быть определен как *адаптационный*. Стремление сделать образ иной культуры более понятным, адаптированным к близкой автору культурной среде может обернуться потерей ее инаковости. За стремлением адаптировать, представить иное как свое лежит опасность создания ложного, недостоверного образа. Адаптационный подход в работе с культурным материалом был характерен для отечественной анимации 1940-1950-х годов, когда экраны заполнили сказки псевдонародного направления. Они создавались на основе адаптации фольклорного материала к задачам и пониманию советского искусства в духе соцреализма. При всем том, что такие ленты, как «Храбрый Пак», «Желтый аист», «Храброе сердце», «Ореховый прутик», создавались на основе фольклорного материала, он сохранялся лишь во внешних чертах, утрачивая свою неповторимость и самобытность. В результате адаптации происходило обезличивание культурного наследия, а сами фильмы превращались в иллюстрации с элементами образов иной культуры, вы-

полненные в соответствии со стилем соцреализма. Подобный подход был характерен не только для отечественной анимации. Его проявление видно и в зарубежных лентах того же периода. Использование национальных мотивов или колорита без понимания особенностей и специфики национальной культуры сформировало такое явление как фильмы панатлантического стиля. Эти фильмы, при сохранении классических голливудских схем, представляли собой своеобразные адаптации культурного наследия. В качестве примера можно назвать такие картины, как «Три кабальеро» У. Диснея, «Роза Багдада» А. Дж. Домениджини, «Железный веер» А. Да.

5. *Реконструктивный* подход связан с изучением отдельных материалов иной культуры и на основе некой схемы, которая может быть создана по аналогии выстраивания ее образа. Использование реконструктивного подхода требует от автора погружения в материал, привлечение не только вербального, но и изобразительного, музыкального наследия, знание всего пласта национальной культуры, норм морали и этики. Подготовка к созданию такого рода анимационных произведений подобна научно-исследовательской работе группы антропологов, фольклористов, историков, этнографов и т.д.

В результате анимационный антропологический фильм всегда будет представлять одновременно и научное исследование, и произведение искусства.

Подготовительный период его создания оборачивается длительной и кропотливой тематической работой, связанной со сбором и формированием фонда материалов, посвященных объекту культуры, на который направлен интерес режиссера. На этом этапе остро встает вопрос: «Проводить подобную работу либо силами съемочной группы, либо с привлечением сторонних специалистов?»

Как показывает отечественная практика, типичным является выполнение данной работы режиссером и художником, т.е. непосредственными создателями анимационного фильма, не имеющими должного опыта в работе с этнографическим, историческим или культурологическим материалом. Нередко это приводит к поверхностной оценке материала, существующей на уровне ознакомительных практик, оборачивается неумелой стилизацией и лишает содержательной глубины. На ведущих зарубежных студиях, таких как «Уолт Дисней студии», «Dreamworks», «Pixar», съемке крупных проектов предшествует серьезный подготовительный период, предполагающий привлечение специалистов из разных гуманитарных областей, проведение экспедиций, сбор и съемка документального материала, работа с историческими и этнографическими источниками.

Некоторые из отечественных аниматоров самостоятельно проделывают подготовительную работу, кропотливо изучая материал, пытаясь вжиться в культуру, примерить ее образы на себя. Подобный подход характерен, например, для Оксаны Черкасовой. Ее анимационные фильмы - «Кутх и мыши», «Бескрылый гусенок», «Дело прошлое...», «Племянник кукушки», «Нюркина баня», «Человек с Луны» и другие отличает особое отношение к этнографическому и фольклорному материалу, умение проникнуть в глубины национальной культуры, стремление постичь душу того народа, образы и наследие которого становятся основой фильма. При создании своих лент режиссер работает с реальными носителями культуры. В одном из интервью О. Черкасова сказала: «Консультантом на моих первых чукотских картинах выступал настоящий шаман. Он рассказывал, как его маленьким мальчиком учили шаманскому ремеслу... он мне рассказал об этом камлании шаманском (в данном случае О. Черкасова говорит о работе над фильмом «Племянник кукушки». - Н.К.), что происходит сначала, что потом... как должен идти шаман, как он должен пробовать голос... и как он один не может этого сделать, без публики, потому что это... как театр. И как надо завести их и какой контакт должен быть...»⁴.

Это становится особенно ценным. Ведь простого постижения этнографического материала оказывается недостаточно. Сколь бы хорошо создатели фильма ни были знакомы с этнографией, этот материал создает лишь образ культуры, привносит в фильм изобразительную, художественную составляющую. Но культура не живет в застывших формах, транслирующих каноны и традиции. Наполнение фильма жизненной энергией становится возможным, когда в нем передается драматургия человеческих отношений. Но, чтобы фильм не только отражал мир людей иной культуры, вызывал интерес у представителей другой, а, следовательно, способствовал установлению диалога культур, необходимо определить общие точки сопереживания, помогающие создать ощущение сопричастности к происходящему.

Такой подход к работе над фильмом связан не только с непосредственным изучением материала, но и стремлением понять изнутри мир, образы которого создают художественную ткань экранного произведения. В этом случае автор стремится не столько к интерпретации, переработке материала, сколько к бережному отношению к нему, поиску возможностей включения его в пространство ленты, не подвергая обработке и сохраняя его первозданность. Для него становится важным понять события и явления с позиции той культуры, которая есть объект его исследования, передать самобытность ее интонации.

Подобный подход присущ и канадскому режиссеру Каролине Лиф. Работая над филь-

мом по эскимосской легенде «Филин, который женился на гусыне», она не только использовала неадаптированный текст, записанный со слов представителей исчезающего племени, но и дважды ездила в канадскую Арктику. В течение долгих месяцев, живя среди коренного населения, К. Лиф собирала материалы для фильма, изучала быт и культуру североамериканских аборигенов, записывала оригинальную музыку и неповторимое звучание их речи. Для создания образов фильма были привлечены эскимосские художники, которые не только вырезали прототипы силуэтов персонажей, но и попытались объяснить К. Лиф присущую им художественную систему изображения, отражающую их видение. Все это позволило режиссеру максимально бережно перевести оригинальную историю на язык анимации. Конечно, изложение архаического текста новыми средствами потребовало поиска компромисса между культурами, позволившего сделать архаическую легенду эскимосов интересной современному зрителю, ориентированному на европейскую культуру.

Экранное произведение является всего лишь одной из возможных, результирующих частей этой комплексной деятельности, а вся подготовительная работа остается за кадром, обеспечивая полноту и максимальную идентичность культуре, материал которой был использован. Но весь пласт подготовительной работы, как ни странно, оказывается не востребован после завершения проекта. Фактически, собранный материал отбрасывается как отработанная порода и лишь в некоторых случаях его частицы попадают в архивы. Экранное произведение включает лишь малую, порой сублимированную или трансформированную художественным видением, часть от того огромного объема материала, с которым приходится работать при его создании. Хотя для исследователя-антрополога собранные в процессе работы над фильмом документы и материалы имеют не меньший, а порой и больший интерес, чем само анимационное произведение. В совокупности они представляют неоценимый аудиовизуальный фонд, отражающий различные стороны и проявления определенного культурного сообщества. Однако с источниковедческой точки зрения эти материалы пока недооценены. На сегодняшний день не выработаны принципы и системы хранения подобного материала, да и сам вопрос о хранении собранных во время работы над фильмом аудиовизуальных материалов никогда не поднимался. Тем более, если он и возникает, то становится не вполне понятным, какие архивы его должны хранить, какие именно документы, с точки зрения их исторической, практической и другой ценности, должно отдавать на постоянное хранение.

Работа создателей фильмов с этнографическим и культурным материалом актуализирует

проблему этической ответственности создателей экранного произведения перед зрителем, который может быть как сторонним наблюдателем, не принадлежа к той культуре, чьи образы используются в экранном произведении, так и наоборот, быть ее представителем. В данном случае разговор идет даже не о корректном и уважительном отношении к духовному наследию другой культуры, сколько о путях выработки и нахождению компромиссов между различными культурными традициями. Даже при том трепетном и бережном отношении, которое характеризует работу К. Лиф, режиссер испытывала дискомфорт, так как чувствовала, что вмешивается в чужой мир, использует историю, которая для эскимосов является неотъемлемой частью их культуры, а для нее и многих других зрителей есть не более, чем часть экзотического фольклора. Подтверждением этих ощущений стал эпизод, о котором рассказала К. Лиф. После того, как фильм был завершен, она решила показать его членам племени, с которыми она сдружилась во время работы над картиной. Во время просмотра 9-ти минутной ленты одна эскимосская женщина демонстративно встала и ушла. Этот поступок вызвал недоумение К. Лиф. Она решила тут же поговорить с покинувшей зал женщиной, чтобы понять, чем последняя была так разочарована и что стало причиной того, что она ушла с просмотра. Свой уход женщина объяснила тем, что *«все увиденное на экране - неправда, ведь для появления птенцов из яиц требуется не пара минут, как изображено в ленте, а две недели»*. Данная реакция представительницы коренного народа Аляски наглядно показывает, сколь сложно, бывает порой найти компромисс, когда дело касается обращения к образам чужой культуры.

Обращаясь к духовному и художественному наследию другой культуры, нередко автор фильма руководствуется собственными представлениями. Он подходит к образам чужой культуры не как к источнику, позволяющему воссоздать её тексты в иных формах, сохранив при этом традиционные представления, каноны и образную систему, а как к материалу, вдохновляющему его, содержащему художественное и философское богатство. Подобное отношение нередко оборачивается субъективной интерпретацией, предполагающей достаточно вольное обращение с исходным материалом. В результате это порождает не только один из возможных вариантов видения иной культуры, но и дает возможность изменения структуры ее первоисточников, отступления от исконных смыслов, мировоззренческой системы и морали. Чужая культура как бы «обтесывается», «подгоняется» под идеи и понимания в рамках общечеловеческих, надэтнических и наднациональных ценностей, лишается своей самобытности, осовременивается и стандартизируется.

И то индивидуальное, что присуще ей, теряет внутреннее наполнение, превращаясь в пикантное обрамление, придавая экранному произведению этнический колорит.

Искаженное, поверхностное отношение к образам чужой культуры рождает у аудитории не только ошибочное представление о ней, но и способствует невосприятию, отторжению, а иногда и оскорбляет чувства зрителей, принадлежащих к народу (сообществу), о котором идет повествование, и к художественному и культурному наследию которого обращается автор. Например, по мнению китайских критиков, американский фильм *«Кунг-Фу Панда»*, считавшийся одним из самых успешных анимационных фильмов по кассовым сборам и завоевавший немало лестных отзывов, искажает культуру и историю Китая. Доводы критиков основаны на том, что западные режиссеры зачастую не представляют истинное положение вещей в стране и создают свои картины по сложившимся стереотипам. Подобную реакцию у отечественного зрителя вызвал и фильм *«Петя и волк»*, удостоившийся премии «Оскар» за 2007 год. Созданный, под влиянием устоявшихся в западном сознании стереотипов, образ России собран из отдельных, вырванных из контекста и времени символических знаков. Он рисует крайне удручающую картину: высоких заборов, покосившихся деревянных домов с бесконечными заплатками и подпорками, обшарпанных хрущевок, пьяных, озлобленных мужиков, в тулупах и шапках ушанках, бесцельно шатающихся по городу, аутичных детей, старинной русской забавы - передвижного балаганного цирка.

Конечно, в анимации непосредственные этические отношения возникают не между объектом съемки и автором, а между автором и зрителем. Поэтому возникающие интерпретации, смещения в отображении действительности обуславливаются авторитетом автора и его правом на собственное видение освещаемых событий. В данном случае речь идет об отношении автора к тем или иным персонажам, фактам, документам и его праве на высказывание собственной позиции, точки зрения, отборе материала, его компиляции и степени обработки. В контексте анимационного фильма освещение отображаемой реальности предстает лишь, пройдя сквозь призму различных интерпретаций. В этом свете эстетическая оценка сводится к праву интерпретатора, автора обнародовать свою позицию.

Таким образом, с точки зрения правомерности и этичности использования и адаптации художественного и духовного наследия другой культуры встает вопрос: будет ли подобное заимствование и обращение полезным для всех членов культурного диалога. В этой связи исключительно важно при создании фильмов на основе образов чужой культуры консультироваться с представителями данной культуры и

специалистами, накопившими опыт ее изучения, чтобы окончательный вариант не оскорбил национальное сознание и не породил фальсифицированный, искаженный образ иного народа, его быта и культуры.

Не менее интересными объектами изучения для визуальной антропологии являются произведения, снятые непосредственно носителями той культуры, образы и системы которой в них репрезентируются. К числу таких работ можно отнести ленту китайского режиссера А Да «36 китайских характеров». В данном случае, средства анимационного экрана становятся новым каналом и формой передачи традиционного знания, национальной или субкультурной системы мировосприятия. Фильмы, созданные носителями этнической культуры, являются не только текстами, передающими ее образы, но и формами, позволяющими в новых изменяющихся условиях сохранить этническое культурное наследие, размывающееся в период глобализации и активного навязывания штампов и клише массовой внеэтнической культуры.

Когда речь идет о фильмах, созданных носителями культуры, то анимация предстает как форма «автопортретирования культуры». Причем, само создание фильма, технология анимации становится связующим мостом между традиционными техниками продуцирования художественных образов культуры и тем, что предлагает современность. Большая часть таких работ создана представителями субкультурных сообществ, а местом их манифестации становится пространство Интернета, имеющее свои лакуны. В этой связи показателен пример граффити-анимации - направления, возникшего в последнее десятилетие в связи с интересом и развитием граффити как части поп-культуры и неформального уличного искусства современных городов. Наиболее яркое представление об этом направлении дают работы группы художников объединенных под названием *BluBlu*. Свои произведения они создают не в съемочных павильонах, а на улице, используя в качестве изобразительной поверхности объекты городской среды Лондона, Кракова, Мюнхена, Буэнос-Айреса. Созданные ими фильмы-проекты, среди которых «*Мутто*», «*Прогулка*» или «*Большой взрыв*», можно увидеть только на сайте группы blublu.org. Но все же большая часть этой анимации, созданной носителями культуры, имеет любительский характер и откровенно беспомощна с точки зрения художественных критериев, но как объект визуальной антропологии представляет бесценный материал.

Наряду с лентами, созданными представителями того или иного этнического или субкультурного сообщества, при демократизации анимационного производства, связанной с доступностью цифровых технологий и компьютерной техники, возникла новая лавинообраз-

ная волна любительской или полупрофессиональной анимации. Этот опыт требует своего осмысления, своей идеологии. Его влияние на современный художественный процесс, современную культуру уже не может быть незамеченным. Он стал активно проникать в профессиональную культуру, размывая прежние критерии художественности, деконструируя существующие каноны.

В Интернете на основе идентичности взглядов, общности нравственно-этических норм и понятий, единстве мировоззренческих установок возникают как некие виртуальные сообщества, так и новые формы культурных репрезентаций, в данном случае речь идет о net-анимации. Рождаясь и существуя в пространстве Сети, фильм предстает как форма коммуникации, сообщение, несущее в себе информацию о некоем сообществе или человеке. При этом экранное произведение может представлять как константное завершенное сообщение, так и открытую систему. Во втором случае оно становится интерактивным, во многом игровым процессом, в ходе которого происходит конституирование и смысла и произведения. Включенность в процесс подобна участию в архаическом акте. Как полагает один из предшественников современной российской школы визуальной антропологии А.В. Головнев, «не исключено, что антропологи нового поколения будут проводить полевые исследования не в джунглях, а на сайтах, в облике анимированных человечков, изучая и снимая виртуальными камерами аборигенов Интернета»⁵.

Экранный образ является пространством манифестации не только внешних образов культуры, но и внутреннего мира человека. Сходство языка кино с пралогическим сознанием отмечал еще Сергей Эйзенштейн. Он полагал, что кино «возвращает зрителя на стадию чувственного мышления», «ибо чувства и сознание в таком случае - покорны и управляемы почти в порядке транса»⁶. Если кинематограф, а тем более анимация с ее свободой от законов реальности и анимизмом столь близка к естественной психике, то она свободно может репрезентировать ее внутренние ритмы и состояния. Именно средствами анимации возможно погружение в бездну человеческого сознания. Сегодня, когда средства анимации широко доступны, ее технологии и возможности можно использовать для психоаналитических практик, подобно тому, как раньше использовали изобразительные средства для отражения внутренних настроений. Хотя ярких работ, являющихся примером подобной практики, пока не так много.

«Театральные средства» в силу того, что они не отражают реальность, а являются средствами, творящими, преобразовывающими или имитирующими, как правило, выпадают

из арсенала визуальной антропологии. И в этой связи возникает вопрос: «А как же средства анимации, онтологической сущностью которой, является тотально сотворенное пространство-время, могут быть востребованы визуальной антропологией?» Современные технологии анимации широко используются учеными для моделирования различных объектов и ситуаций. В этой связи данный опыт может быть востребован и визуальной антропологией в таких сферах, как историческая и социальная реконструкция, которые рождаются на стыке нескольких наук. С одной сто-

роны, истории, археологии, этнографии и социологии, а с другой - анимация, возможности которой позволяют создавать динамическую реконструкцию на основе обработки и визуализации полученных данных. В данном случае средства и технологии анимации используются не только для наглядности, но и для проверки возникающих научных гипотез и моделирования динамических процессов, позволяя воссоздать недостающие звенья и представить более цельную картину исследуемого объекта той или иной культуры, зачастую безвозвратно исчезающей.

Литература:

¹ Васина-Григорьева, Е.. *Визуальные исследования: летняя школа и конференция в Саратове*. In: *Журнал социологии и социальной антропологии*, 2006, Том IX, № 3, стр. 182-186 // URL.: <http://www.jourssa.ru/2006/3/8bResearch.pdf> (дата обращения 14.05.2012).

² Головнев, А. В.. *Киноантропология*. In: URL: <http://valerytishkov.ru/engine/documents/document1341.doc> (дата обращения 14.05.2012).

³ Головнев, А. В.. *О киноантропологии* // Антропологический форум №7. URL: http://anthropologie.kunstkamera.ru/files/pdf/007/07_01_forum_k.pdf (дата обращения 14.05.2012).

⁴ Емельянов, Ю. Н., Скворцов, Н. Г.. *Состояние и перспективы культурной антропологии*. In: *Социально-политический журнал*, 1993, № 7, стр. 20-26.

⁵ Черкасова, О.. *Наши мультфильмы. Лица, кадры, эскизы, герои, воспоминания, интервью, статьи, эссе*. М., 2006 // URL: <http://ageytomeshinterros.digiarts.ru/index.php?book=mult&id=50&mode=print> (дата обращения 14.05.2012).

⁶ Эйзенштейн, С. М.. *Метод*. Т. 1. Grundproblem. М.: Музей кино, 2002.

Filmul de animație - component important al Patrimoniului cultural

Rezumat

Filmul de animație - component important al Patrimoniului cultural

Articolul scoate în evidență situația actuală a unui gen cinematografic deosebit de popular și solicitat atât de spectatori, cât și de producători - filmul de animație. Acest gen, considerat tradițional o artă pentru copii, s-a impus în ultimele decenii nu numai prin producțiile sale de lungmetraje pentru întreaga familie, prin blockbastere cu încasări impunătoare, seriale TV pentru toate vârstele. Animația a devenit și un component al altor arte audiovizuale cu care vine în contact direct și le prefigurează, mai mult sau mai puțin, existența conceptuală sau le modifică forma artistico-stilistică.

În prezent, animația este frecvent solicitată în filmul de ficțiune, cel documentar, de producătorii de videoclipuri muzicale și spoturi publicitare. Spre regret, în Republica Moldova filmul de animație este desconsiderat total. Cele peste 70 de pelicule realizate la studioul „Moldova-film” nu sunt proiectate nicăieri, tânăra generație nu cunoaște practic filmele de animație autohtone, despre care scrie și azi critica de specialitate străină. Tinerii sunt educați în baza producțiilor străine și nu întotdeauna de cea mai bună calitate. Peliculele ce se află în filmoteca studioului „Moldova-film” sunt lipsite de cele mai elementare condiții de păstrare. Acest segment al patrimoniului nostru național a dispărut din vizorul tuturor departamentelor, neglijându-i-se importanța cultural-educativă.

Cuvinte-cheie: film de animație, patrimoniu național, studioul „Moldova-film”, studioul „Florica”, animator.

Summary

Animated film - important component of cultural heritage

Communication put in evidence the current situation of a very popular film genre and asked the viewers and producers - animated film. The role and significance of this genre, traditionally considered an art for children, has become in recent decades not only by his productions of feature films for the whole family by earning blockbusters stately home, TV series for all ages. Animation has become a component of other visual arts that come into direct contact and projected them more or less the existence of conceptual or stylistic change their artistic form.

Now animation is frequently requested in fiction film, the documentary, as producers of music videos and commercials. Unfortunately, Moldova animated film is totally disregarded. Not only did over 70 films made from Moldova-Film studio designed not anywhere - young generation of today do not know the local animation films and now writes about foreign critics, they are educated in the foreign productions and not always best quality, but these films, which is in Moldova-Film studio of films are lacking the most important preservation. This segment of our national heritage sight fell in all departments, ignoring cultural and educational importance.

Keywords: animated cartoon / film, national heritage, „Moldova-Film” Studio, „Florica” Studio, animator.

În ultimele două decenii, evoluția filmului de animație cunoaște un avânt, trecând printr-o perioadă de pronunțate reînnoiri atât din punct de vedere tematic, cât și al limbajului cinematografic. Producțiile de lungmetraj, destinate spectatorului de toate vârstele, se impun tot mai mult chiar la nivelul blockbusterelor ce se plasează pe primele locuri după veniturile de casă. Grație dezvoltării noilor tehnologii computerizate, procesul de realizare s-a modificat și a devenit mai accesibil. Respectiv, s-a mărit nu doar numărul producțiilor de lungmetraj, a serialelor TV, dar și interferența filmului de animație cu alte genuri de artă audiovizuală (filmul de ficțiune, nonficțiune, videoclipul, emisiuni TV), proces care a influențat și a modificat, într-o măsură substanțială, limbajul cinematografic.

Această dezvoltare a genului este marcată și de Forurile internaționale de film, ce găzduiesc, tot mai frecvent, filme de animație. Prezența animației este tot mai ponderentă și în cadrul Festivalurilor, căci,

nu rareori, aceste pelicule au produs atât ovații, cât și discuții controversate. Din anul 2002, Academia Cinematografică Americană va include la Premiul „Oscar” două nominalizări pentru filmele de animație: *Cel mai bun film de animație de scurt metraj* și *Cel mai bun film de animație de lung metraj*. În primul deceniu al secolului al XXI-lea, o serie de filme de animație s-au învrednicit de Premiul „Oscar”: *În căutarea lui Nemo* (2003), *Mașinile* (Cars, 2006), *Istoria jucăriilor: marea evadare* (Toy Story 3, 2010, premiul BAFTA), *Ratatouille* (2008, Brad Bird) și *Peter and the Wolf* (Suzie Templeton), *Wall-E* (2009, Andrew Stanton), *Up* (Deasupra tuturor, 2010, Pere Docter), *Spirited Away* (2003, Hazao Miyazaki) etc. Cu aceste filme spectatorul autohton este familiarizat nu doar prin marele ecran, dar și prin cel televizat. Or, TV ne propune, din an în an, un volum tot mai mare de producții animate. E regretabil că, în acest volum destul de impunător nu se regăsesc filmele realizate în spațiul românesc, inclusiv cele produse la studio-

ul „Moldova-film”. Or, copiii de azi, care sunt educați de audiovizual, au acces doar la producții și valori străine, iar filmele noastre - fiindcă sunt ale noastre -, sunt lăsate în uitare.

După o lungă tăcere, în toamna anului 2011, de la București a fost adus Festivalul *Animest* (3-6 noiembrie 2011), care a întrunit cele mai semnificative filme de animație din lume produse în ultimii 2-3 ani. Organizatorii festivalului, care au venit cu un program destul de variat de producție animată - lungmetraje, scurtmetraje, videoclipuri și spoturi publicitare, - au ținut să prezinte și un program de filme de animație realizate la „Moldova-film”. Or, cum Patrimoniul nostru cinematografic nu este păstrat în condiții optime, calitatea proastă a filmelor a produs mari dificultăți în timpul vizionării. Aproape fiecare peliculă, trecută prin proiector, se rupea la fiecare 3-5 minute, iar culorile erau foarte degradate. Astăzi, în lume, datorită posibilităților oferite de tehnologiile digitale, peliculele cu o vechime de un secol se restabilesc, redându-le nu numai calitatea anterioară, dar și îmbunătățindu-le. Grație atitudinii atente față de operele de artă, au fost restabilite filmele realizate la începutul erei cinematografice, începând cu peliculele fraților Lumière, Méliès, ale pionierilor genului Émile Conh, Émile Renault etc.

Astfel, în cadrul festivalului nominalizat, a avut loc și retrospectiva filmelor lui Constantin Bălan din ciclul *Guguță*. Ultima proiecție a filmelor de animație autohtone pe marele ecran s-a produs cu 11 ani în urmă, în vara anului 2000. Atunci, tot cinematograful „Odeon” invita copiii la un program din opt filme de animație, realizate la studioul „Moldova-film”. Alături de peliculele despre Guguță - *Guguță* (1970), *Banca lui Guguță* (1975), *Guguță căpitan de corabie* (1977), au fost proiectate primele filme ale lui Anton Mater *Capra cu trei iezi* (1968) și *Punguța cu doi bani* (1969), filmele-povești ale lui Leonid Domnin *Marița* (1972), *Petrică - lăudărosul* (1973) și *Melodia* (1973) în regia Nataliei Bodiul¹.

Tânără generație nu mai cunoaște acest personaj din cinematografia animată națională, care și astăzi, peste 40 de ani (primul film cu Guguță a fost realizat în anul 1970), a suscitat interesul publicului aflat în sală. Atât spectatorul matur, cât și copiii, au descoperit în filmele epocii trecute spiritul național, redat prin mai multe componente filmice: de la plasarea satului în mijlocul unui peisaj pitoresc și a caselor cu arhitectura lor specifică, interiorul lor, portul național al eroilor, până la prezentarea îndelnicirilor și a obiceiurilor, cum ar fi sărbătoarea satului în *Guguță-poștaş*, ritualul colindelor în ajun de An Nou în *Noaptea de revelion*, Caloianul în *Ploaia* etc. Or, filmul de animație alături, de celelalte arte, a asimilat tradițiile și comportamentul poporului, fiind un mesager activ al păstrării identității naționale, mai ales, pentru tânără generație. Spectatorul a fost surprins de îndrăzneala autorilor de a reda, prin metafore și simboluri, viziunea lor asupra vieții / absurditatea concepțiilor ideologice ale timpului..., chiar și unele satire aduse modului de viață sovie-

tic, precum critica uniformizării în *Guguță-frizer*, a plecării tineretului din sate și chiar din țară în *Guguță-poștaş* sau promovarea unor noi idei, adică școala particulară, în *Banca lui Guguță* etc.

Astfel, după mai mult de un deceniu, și cei mai tineri spectatori au avut posibilitatea, grație festivalului bucureștean *Animest*, să se familiarizeze nu doar cu unicul erou al animației moldovenești. Adolescenții și tinerii au descoperit, cu uimire, că și în Republica Moldova s-au realizat filme de animație și nu atât de naive și simpliste, cum se credea de obicei. Spre regret, din simplă neglijență sau intenționat, acest segment al artei noastre cinematografice este dat uitării, ceea ce se răsfărge negativ asupra tineretului. În primul rând, tinerii nu cunosc valorile poporului lor, în al doilea rând, plecând peste hotare, ei promovează unele valori, reieșind din incompetența lor.

Ținem să reamintim că, timp de aproape trei decenii (anii 1968-1992), la studioul „Moldova-film” au fost realizate peste 70 de pelicule de animație în diverse tehnici, începând cu filmele cu păpuși ale lui Anton Mater, marionete plate, desenul clasic, până la tehnici combinate și mult mai dificile. Anume „Moldova-film” este unicul studio din fostul imperiu ex-sovietic unde au apărut filme în tehnica fără cameră, inițiată de maestrul canadian McLaren. Filmele lui McLaren au provocat o pe tânără absolventă a VGİK-ului, Natalia Bodiul, la experimente îndrăznețe pentru acea perioadă: transmiterea mesajului prin culoare, muzică, mișcare, renunțând atât la subiectul în sensul clasic, cât și la verbul rostit. Valorificările noilor stiluri și tehnici în lucrările regizoarei din Moldova au avut o rezonanță în întreg spațiul ex-sovietic, la care se referă, în mai multe rânduri, presa timpului². Specialiștii în domeniu au început chiar să vorbească despre așa-numitul „efect Bodiul”³. Criticii aveau opinii diametral opuse în aprecierea esteticii filmelor *Melodia*, *Scara* și *Elegia*, dar, cu toate acestea, invențiile și căutările regizoarei erau susținute: „Scopul experimentelor Nataliei Bodiul era, din punct de vedere calitativ, altul. În afară de a însuși tehnologia creării imaginii cromatice pe peliculă, căutările în domeniul muzicii și al spectrului cromatic, scopul principal al regizoarei era să completeze aceste tehnologii cu un conținut ideatic serios”⁴.

Natalia Bodiul aduce în animația națională un suflu nou, o nouă viziune asupra acestui gen cinematografic, ce până atunci era considerat o artă destinată expres copiilor. În filmele *Melodia*, *Scara*, *Elegia*, autoarea depășește nu numai tematica tradițională, cea a poveștilor, a subiectelor simpliste și cu înclinație didactică, dar și limbajul formal, stilistic al filmografiei autohtone. Spre deosebire de formele rotunjite, moi, drăgălașe a la *Disney*, ea propune o altă viziune, una cu caracter abstract, demonstrând că și formele nonfigurative au dreptul la viață și prin ele pot fi transmise mesaje general-umane cu o tentă filosofico-psihologică, în care-și găsesc reflectare diverse aspecte ale vieții și problemele societății.

Trilogia Nataliei Bodiul *Melodia* (1973), *Scara* (1974) și *Elegia* (1975), în care desenul direct pe peliculă e doar un element al filmului, realizat în maniera tradițională a marionetei plate, a fost urmată de filmele lui Alexandr Gladășev *Bătrânul și motanul* (1977) și *Lumea pe dos* (1988), executate integral în această tehnică dificilă. Am nominalizat doar filmele care au intrat în filmografia studioului „Moldova-film”, dar au mai existat și alte pelicule, mai apropiate de experimentele avangardiștilor din anii '20-30 (Viking Eggeing, Hans Richter, Walter Ruttmann și desigur Oscar Fischinger), care n-au fost acceptate de consiliul artistic, învinuite ca fiind abstracte și fără subiect. E și cazul filmului *Experimente* (1982), realizat cu deosebit entuziasm în afara studioului împreună cu Nadejda Aslanova. Aici tehnica lui McLaren a fost valorificată la maximum, prezentând o adevărată fantasmagonie audiovizuală, în spiritul suprealismului, pe muzica „Dark Side of the Moon” a grupului „Pink Floyd”. Filmul n-a fost lansat pe marele ecrane din cauza stilului său avangardist. Analizând pelicula *Experimente*, criticul rus A. Orlov menționează: „...caracteristica de bază a acestui film rămâne a fi orientarea spre utilizarea spațiului audiovizual drept spațiu al afectului, ca un mediu al excitațiilor emoționale. Reieșind din astfel de concept, filmul presupune de acum nu o identitate a stilului, narațiunii, coloristicii și altele, dar o mult mai superioară integritate a unității substanței emotive în afara oricăror limitări stilistice, tehnologice și de orice caracter”⁵. Au trebuit să treacă decenii pentru ca despre filmele lui Alexandr Gladășev, regizor care a depășit paradigmele culturale ale timpului, realizate în tehnica animației fără cameră, să se scrie în cea mai prestigioasă revistă de specialitate, *Киноведческие записки*⁶.

Astăzi, puțini cinefili își mai amintesc despre filmul de animație *Haiducul* (1985, scenariu Vlad Druc, regie Iurie Cațap și Leonid Gorohov), apreciat cu *Premiul Juriului pentru film de scurt metraj* la Festivalul de la Cannes în 1986. Legenda haiducului se conturează în contextul pluridimensional al vieții patriarhale și al tradițiilor populare. *Haiducul* (și nu *Țiganul!*) este filmul care ne-a reprezentat în lume și ne va reprezenta în continuare prin expresivitatea sa artistico-stilistică, prin mitul care prefigurează realitatea. Alături de *Haiducul*, și alte filme de animație au supraviețuit timpului, anume prin specificul lor național, dar și prin mesajul lor cu rezonanțe universale. Ne-o demonstrează faptul că și azi, filmele realizate cu decenii în urmă cuceresc atenția publicului la diverse Festivaluri Internaționale de film.

Drept exemple pot servi și filmele lui Valeriu Curtu, ca *Optimistul* (1991) - o metaforă social-politică ce elucidează drama moldoveanului, care încearcă să-și făurească viitorul. Numai că de ficare dată, când eroul ajunge să se bucure de roadele muncii sale, se izbește de opacitatea existenței, de refuzul acesteia de a se lăsa investită cu sensuri. Filmul, prezentat la Festivalul Internațional *Garda See Salo* din Italia în 1996, a fost distins cu *Premiul „Simpatia publicului”*, a acelui public care astăzi este

răsfățat cu cele mai sofisticate tehnologii și filme pentru toate gusturile. Iar pelicula *Vrem mâncare* (1986), la ediția a II a Festivalului Internațional *Red men* de la Beijing, China, în 2008, s-a învrednicit de *Premiul special al Juriului*.

Astfel, în anii '90, când se formase un colectiv puternic de specialiști în domeniul filmului de animație, Secția *Animafilm* dotată cu tehnica ce corespundea, mai mult sau mai puțin, exigențelor timpului, când se realizau anual câte 4-6 filme de animație, primește lovitura de grație care pune punct întregii activități a colectivului. Din lipsa finanțării, secția, și, apoi și alte departamente de la studioul „Moldova-film” se dizolvă, iar colaboratorii - regizorii, pictorii, operatorii - s-au împrăștiat în toate părțile. Unii regizori ca L. Apraksina, A. Gladășev și L. Domnin în Rusia, V. Curtu în Germania, L. Cațap și I. Gorohov în Izrael etc. au plecat peste hotare, deoarece aici munca lor nu mai era solicitată. Cei rămași în țară au încercat să-și caute alte modalități de existență, dar și de implementare a animației în alte genuri de arte audiovizuale. Mini studioul SRL *Titirez* (1992-1999), organizat și coordonat de Larisa Cobzac, colaborează cu studiourile de animație din țările străine: *AnimaDream SA* Spania, filiala București (filmul *Pelezinc*); *Borisfen*, Ucraina, Kiev (filmele *Prima zi*, *Furtul secolului*); *Millimages*, Franța, filiala București; *Dacodac SRL*, România etc. Din ultimul deceniu al secolului trecut, deosebit de actuale și solicitate devin spoturile publicitare. Animatorii sunt printre primii care se includ în această activitate de realizare a reclamei în tehnica animației (pentru *Moldromkrtrans*, *Sarmis*, *P&P Servis* etc.). Iar, odată cu venirea la studiou a noului director V. Todercan, și această minimă posibilitate de a practica în domeniul animației a fost stopată.

Lansarea pe marele ecran, în 1995, a filmului de animație *Cocoșelul porumbac* (scenariu Anatol Codru, regia Lubovi Apraksina) s-a produs deja după lichidarea Secției de animație. Chiar și după dizolvarea *Animafilm*-ului au mai fost făcute tentative de a readuce la viață filmul de animație moldovenesc. De data aceasta, o face regizorul Sergiu Plămădeală în cadrul studioului *Viața*. Filmul *Micul dejun* (2001) surprinde lumea poeziei lui Jacques Prévert. Opera poetului și scenaristului francez devine punctul de reper al unei istorii de dragoste, dar și un omagiu adus poetului. *Micul dejun*, realizat în tehnica combinată - animație cu jocul actorilor (Maria Sagaidac și Vitalie Rusu) a rămas însă nevizionat de spectatori, negăsindu-se mijloace financiare pentru a executa ultima operație, copierea filmului, ceea ce ar fi permis lansarea lui pe marele ecran. Cam aceeași soartă a avut-o și pelicula *Harap Alb* (1991, autor Iurie Colesnic, regie Igor Pelin), pînă la finisarea căreia mai rămăsese un pas.

Mai mult s-a menținut studioul pentru copii *Florica*, care, pe parcursul întregii sale activități, și-a lansat filmele pe marele ecran prin intermediul „Moldova-film”. Studioul „*Florica*”, prin insistența și ghidarea soților Victoria și Iosif Barbă, a activat

40 de ani (între anii 1967-2008), în ultimul deceniu în cadrul Palatului Național de creație a Copiilor și Adolescenților (din 2007 - Centrul Republican pentru Copii și Tineret *Artico*).

Dispariția genului respectiv din aria artelor audiovizuale naționale nu-i poate lăsa indiferenți pe foștii animatori. Constantin Bălan a încercat să introducă un curs de animație la Institutul pedagogic „Ion Creangă” (anii '90), dar n-a avut susținerea necesară.

Larisa Glinca își depune toate eforturile pentru a menține studioul AO *ARTISTudio* în susținerea genului. Grație proiectelor câștigate pe parcursul anilor - *Alege viața fără risc* (2004-2005), *Familia mea* (2008), *Respectă și vei fi respectat* (2010), și a calităților sale de pedagog-animator, Larisa Glinca a demonstrat că filme de animație pot fi realizate și în republica noastră, chiar și cu un potențial minim (în proiecte au fost antrenați copii și adolescenți nepregătiți în domeniu), important e să fie dorință. Majoritatea filmelor realizate la *ARTISTudio* au participat la diverse Festivaluri Internaționale, organizate în Spania, Ungaria, Japonia, Kazahstan, Armenia, Belarusia etc., unde au fost apreciate pentru mesajul lor. Filmul *Paper dream* a luat Premiul pentru cel mai bun debut la Festivalul Internațional de filme *Multimatograf*, Rusia; filmele din proiectul *Familia mea* au fost apreciate cu *Grand Prix* la Festivalul Internațional Audiovizual de filme pentru tineret *Golden amhpora*, Bulgaria, 2010; filmul *Gardul* - Diploma *Steagul galben* pentru contribuție la realizarea filmelor nonviolente la cel de al XVI-lea Festival Internațional *Four River Film Festival*, Croația, 2011 etc.

Chiar după ce filmul de animație s-a impus pe plan mondial în mai multe genuri (ficțiune, documentar, reclamă, videoclip), în Republica Moldova rămâne la cota 0. Ori, după cum s-a exprimat însuși actualul președinte al Uniunii Cineaștilor din Republica Moldova, Eugen Sobor, „animația noastră se află în comă, dar încă mai poate fi reanimată...”. Perioada de repaus în care s-a aflat /și se mai află animația autohtonă a dus nu numai la distrugerea a tot ce s-a produs timp de decenii, dar și la negarea și neglijarea filmelor de animație valoroase. Încercări de a realiza un film de animație au făcut mai multe companii, fiecare din ele considerându-se deschizătoare de drumuri, primele care vor pune piatra de temelie a noii arte cinematografice în Republica Moldova, uitând cu desăvârșire de tradițiile și istoria genului.

Comaniile particulare (apărute după 1990) sunt cele care încearcă să profite de acest gol în peisajul audiovizualului autohton, propunându-și să valorifice acest tărâm lăsat în paragină, axându-se, în special, pe producerea videoclipurilor muzicale și spoturilor publicitare în tehnica animației. Pe parcurs, au apărut spoturi publicitare, videoclipuri, felicitări în animație, care au ajuns și pe ecranele festivalurilor. La cel de-al VII-lea *Forum al cinematografiei naționale din țările CSI*, Lituania, Letonia și Estonia, din mai 2003, Republica Moldova a fost

reprezentată de filmulețul *Kanon Nr. 16*, regie Igor Levodeanski (1,30 min) în animație computerizată 3D, al agenției de reclamă ADV-prime.

Printre companiile particulare care-și anunță debuturile în film de animație mai des apar studioul *Belaia Vorona*, Zamos Design Studio, AR Phoenix, FrimuFim etc., care-i plasează producțiile lor pe Internet, cel mai accesat la moment mediu audiovizual.

În vara anului 2008, toate mijloacele media din țară făceau public un eveniment senzațional: readucerea la viață a animației autohtone după 18 ani de repaus. Compania *Simplas* anunță lansarea în producție a filmului de animație de lungmetraj în 3D *Țiganul*, care avea să devină, în viziunea producătorului și regizorului Dumitru Voloșin, „o carte de vizită a neamului moldovenesc”. Filmul, pentru care s-au alocat „bani publici - 50 000 mii de euro - atâta costă acest filmuleț de două parale”⁷, a produs o zarvă enormă sub diverse aspecte: de la uimire și satisfacție pentru reînnoirea genului până la nedumeri și critici asupra subiectului și problematicei anunțate. Realizatorii intenționau ca filmul să fie lansat pe marele ecran la sfârșitul anului 2008 și chiar proiectat în cadrul Festivalului de la Cannes (!?) Dacă demararea proiectului a fost făcută cu multă pompă, atunci realizarea lui s-a stopat foarte repede, după montarea a două-trei clipuri animate.

În prezent, cel mai popular mijloc de informare și de culturalizare a tinerei generații - Internetul - la capitolul filmului de animație moldovenesc / basarabean ne oferă informații doar despre *Țiganul*. Astfel, toți cei care se bazează pe informațiile din Internet (uneori și în mediul de cercetare academic!) sunt induși în eroare și convinși că animația din Republica Moldova se reduce doar la experimentele companiei *Simplas*. Chiar și cei care se pretind a fi specialiști în domeniu cu „realizări în animație”, n-au făcut eforturi să cunoască animația noastră autohtonă. „Poate avem și noi animație, dar e în cantitate mică sau calitate proastă”, susține un Dan Munteanu într-un interviu acordat revistei românești on-line *Animationmagazin.eu*, întreținut de Daniel Tudoran-Rareș. Același „animatorul basarabean”, care a realizat vreo două spoturi publicitare, continuă: „Pe timpul Uniunii Sovietice în fiecare republică-soră era câte un studio de animație cu un concept de structură al său. Părerea mea este că cel din Moldova, Floricica era un studio de animație nedezevoltat...”⁸, confundând astfel Secția de animație profesionistă de la „Moldova-film” cu studioul tinerilor amatori „*Floricica*”, care sunt două lucruri absolut diferite.

Alt studio particular AR Phoenix și-a propus să reanimeze cu orice preț filmul de animație autohton, anunțând, la începutul anului 2012, premiera primului (!) film de animație moldovenesc, *Capra și iezii*, după povestea lui Ion Creangă, în viziunea lui Radu Zvignunov. E semnificativă această re-înnoire la povestea *Capra cu trei iezi*, care a fost primul film cu păpuși realizat la „Moldova-film” de Anton

Mater. Deși, în varianta lui R. Zvignov, din povestea lui Creangă a rămas foarte puțin, iar stilul amintește mai mult de serialele de animație televizate făcute la conveier, așteptăm noile apariții promise, la care, sperăm, se va lucra cu mai multă ingeniozitate.

Filmul de animație este un teren deosebit de prolific pentru integrarea celor mai diverse aspecte ale culturii și artei naționale. Prin filmul de animație pot fi promovate orice opere literare, cum s-a și făcut, de altfel, cu poveștile lui Ion Creangă, poemul *Andrieș* de Em. Bucov, *Cizmele cocostârcului* de Aureliu Busuioac, poemul *Frânghia la cer* de Nicolae Esinencu, povestea filosofică *Ploaia* a Leonidei Lari, *Ruksanda* lui Nicolae Dabija etc. Elemente inerente a filmului devin artele plastice, ale căror tradiții

sunt reflectate direct în stilul artistic al peliculelor, și muzica, supranumită și „bătaia de inimă a filmului de animație”, care, în modul cel mai direct însuflă viață, emoții, sensibilitate imaginilor în mișcare. Nominalizăm doar câteva nume de compozitori care au colaborat la filmele de animație autohtone: Eugen Doga, Gheorghe Mustea, Zlata Tcaci, Tudor Chiriac, Ghenadie Ciobanu, Valeriu Loghinov, Valentin Dânga și alții.

Astfel, filmul de animație ocupă un loc semnificativ în cultura audiovizuală contemporană, fiind acel gen de artă cinematografică ce înglobează în sine o diversitate de componente și influențează formarea orizontului artistico-estetic al societății și, în mod special, al tinerei generații.

Referințe bibliografice și note:

¹ Vezi: proiecția a fost oglindită în articolul Spătaru, Tatiana. *Filmul de animație moldovenesc în percepția copiilor*. In: *Lanterna Magică*, ediție specială dedicată creației pentru copii, Nr. 7-10, 2000, p. 9-10.

² Vezi: Волков, А.. *Становление национальных школ мультипликации*. In: *Современный кинематографический процесс*. Москва, 1979; Нечай, О. *Основы киноискусства*. Москва: Просвещение, 1989.

³ Vezi: Волков, А.. *Op. cit.*, стр. 121.

⁴ Ibidem, pag. 122.

⁵ Орлов, Алексей. *Судьба бескамерной анимации в СССР: Александр Гладышев и Надежда Асланова*. In: *Киноведческие записки*, 92 / 93, 2009, стр. 118-119.

⁶ Ibidem, p. 118-131.

⁷ Vezi: Dabija, Nicolae. *Cu șatra prin istorie*. In: *Literatura și Arta*, 2008, 31 iulie, p. 1.

⁸ <http://www.animationmagazine.eu/in-republica-moldova-sunt-2-3-studiouri-de-animatie/> 23 mai 2011.

Psihologia creației - psihologia criticii: similitudini și particularități

Rezumat

Psihologia creației - psihologia criticii: similitudini și particularități

Articolul pune în dezbateră o problemă teoretică totalmente neglijată în spațiul est-european - complexitatea corelației dintre artist și critic. Scopul primordial al demersului constă în reabilitarea caracterului creativ al exegezei, generat invariabil, ca și actul critic, de intuiție, inspirație și revelație.

Demersul este supus unei analize comparatiste a actului creației cu actul interpretării critice, fiind evidențiate atât contraste, cât și similitudini dintre ambele sfere spirituale. Confruntând raporturile esențiale „viață - artă”, „construcție - deconstrucție”, „subiectiv - obiectiv”, autorul pledează pentru instaurarea unui dialog și situarea, în scopul revalorificării galaxiilor artistice inedite, criticului nu numai în ipostaza unui spectator ideal, ci și în cea de călăuză.

Actualitatea investigației este argumentată de metamorfozele radicale ale mesajului criticii moderne, eliberat de cenzura ideologiei comuniste în țările ex-socialiste și de prioritatea criteriului comercial în Occident.

Întru reactivarea și reabilitarea sensului și mesajului critic, se propulsează eficiența metodologiei moderne, axate pe asimilarea și sintetizarea unor noi orizonturi socio-culturale, printre care, ținând cont de particularitățile conștiinței artistice naționale, de o deosebită importanță se semnalează critica mitic-arhetipală și metoda psihanalitică, ultima extrapolându-se nu numai în sfera creației, ci și în cea a hermeneuticii.

Cuvinte-cheie: discurs artistic, demers critic, critică mitic-arhetipală, psihanaliza actului exegetic, subiectiv - obiectiv, rațiune - emoție, construcție - deconstrucție, noi sinteze metodologice, motive autobiografice, triada intuiție - imaginație - inspirație, paradigme ancestrale.

Summary

Psychology creation - critical psychology: similarities and peculiarities

The article put in debates a theoretical problem completely neglected in the East Europe - complexity correlation between artist and critic. Primary aim of this approach is that in rehabilitate the creative character of exegesis generated invariably as critical act of intuition and as inspiration and revealed.

Approach is subject to comparative analysis the act of creation with critical act of interpretation highlighted so as contrasts but and similarities of both spiritual spheres. Matching essential relations „life - art”, „construction - deconstruction”, „subject - object”, the author advocates for establishment of dialogue and situation in order revalorificării galaxies original art, the depiction of a critic not only ideal spectator but also the guide .

News of the investigation is motivated by radical metamorphosis of the message of modern criticism issued by the censorship of communist ideology in exsocialist countries and the priority of commercial considerations in the West.

In order to reactivate and rehabilitate critical meaning and critical message, propelled efficiency of modern methodology focused on assimilation and synthesis of new socio-cultural horizons, among which of particular importance, given of the particularities of national artistic consciousness, be reported mythic-archetypal criticism and psychoanalytic method, last applied not only in the sphere of creation, but also in hermeneutics.

Keywords: art discourse, critical approach, mythical - archetypal criticism, psychoanalysis exegetical act, subjective - objective, reason - emotion, construction - deconstruction, new methodological reasons, autobiographical reasons, intuition - imagination - inspired, ancient paradigms.

Demersul prezintă o introducere la un eventual studiu despre procesul de corelație și opoziție dintre psihologia artei și psihologia actului critic. Chiar dacă investigația nu se va solda cu o cercetare aparte, consider de o importanță vitală pentru un cercetător în domeniul artei îmbrățișarea adagiului socratician „cunoaște-te pe tine însuși” ignorat în totalitate de filozofia culturii. Acest sondaj în interiorul propriei ființe, interogându-te de ce și pentru ce ai ales anume acest domeniu de activitate, se racordează tangențial conștientizării *raison*-ului *d'être* al demersului hermeneutic, ceea ce, după ferma mea convin-

gere, devine o necesitate primordială în epoca post-modernă, când psihologia actului creator, dar și cea a actului critic, luminează reciproc ambele spații ale eternei ecuații.

Problema rostului actului critic s-a dovedit a fi însă una prea puțin explorată în studiul artei, ceea ce a determinat amplasarea căutării răspunsurilor în cadrul filozofiei culturii în general și al demersului psihanalitic în special, ultimul surprinzând prin descoperirea fenomenului: între artă și critică există mult mai multe corespondențe, înrudiri, chiar și identificări decât antagonis-

me și dezacorduri. Or, promovez de ani de zile ideea că profesia criticului este la fel de complexă, tensionată, marcată și ea de căutări și frământări, oscilări între speranțe și dezamăgiri, ca și cea a artistului. Reabilitarea în actul exegetic a intuiției, inspirației și revelației ar fi un scop de lungă durată, care ar necesita și eforturi colective în diverse sfere ale culturii: filosofie, psihologie, antropologie, sociologie. Astăzi considerăm oportună să parcurgem doar la o jalonare preventivă a ariei de investigație. Acest proces devine posibil datorită unor recente atestări neopsihanalitice, care se realizează perfect ipotezelor noastre despre caracterul preponderent creativ al demersului critic.

Regăsirea în spațiul celei mai revoluționare teorii a secolului XX se explică prin faptul că autorul prezentei lucrări este adeptul uneia dintre cele mai incitante teorii moderne care atestă o filiație de esență - între caracterul oniric al limbajului cinematografic și cunoașterea psihanalitică a lumii. Cităm doar două idei, ce se realizează cu brio ipotezei noastre despre prioritățile metodei exegetice: „*Inspirația sa [a analistului - vezi și a criticului!] se înrudește cu a artistului, căci ea își înfige rădăcinile din aceleași rădăcini ale spiritului*”, concretizând că „*Inspirația este răscrucea comună creației estetice și psihanalizei*”⁷¹ [dar și a criticii! - A.-M. P.]. Astfel, prin intermediul psihanalizei, ce-și păstrează spiritul mereu avangardist, se reabilitează una dintre categoriile considerate anterior proprii doar artei, care ține de enigma eternă a extazului creator.

O altă dimensiune atestată de psihanaliză, care și ea, răsturnând ierarhiile tradiționale ale actului critic, îi deschide criticii moderne orizonturi noi, ține de următoarea constatare: „*intimitatea în care trăiește analistul (versus criticul! - A.-M. P.) cu opera de artă în timp ce o studiază îi permite să realizeze o comuniune rară cu creatorul*”⁷². Fascinantul (poate cel mai fascinant!) sentiment de a îmbrățișa ipostaza de coautor, cunoscut de orice critic de vocație, îl face să fie cel mai interesat în performanțele artistice. Astfel se impune de la sine detronarea celui mai încetățenit mit despre geneza malițioasă și temperamentul răzbunător al gândirii critice. În aceeași ordine de idei, este de o acută necesitate abolirea și celui mai ordinar, dar și persistent stereotip al caracterului accidental și adesea marginal al opțiunii pentru cea mai controversată profesie.

Or, aidoma artistului, și criticul vine în sfera sublimă a creației din dragoste pasională față de revelațiile artistice și dintr-o nesimulată venerație față de creator. Criticul este marcat de o dorință arzătoare să nu se despartă de sentimentul coplesitor al participării la evenimentele și trăirile unei opere de artă care începe să însemne pentru el o regăsire a sensului de a fi. Ca și artistul, exegetul își caută și el rostul nu în viață, ci în artă, instinctul de evadare guvernând ființa exponenților ambelor sfere spirituale. În cazul criticului, când lumea paralelă, sublimă și grandioasă, eroică și tragică devine mai reală și mai importantă decât viața cotidiană, se ivește singură posibilitate să rămână în spațiul râvnit, dedându-se pasiunii hermeneuticii. La fel ca și artistul, criticul nu acceptă monotonia unui destin comun și el fiind

dornic să cuprindă spații și timpuri, să călătorească în zonele tainice ale sufletului.

Se întâmplă adesea ca un veritabil critic să se „îmbolnăvească” de o creație, tămăduindu-se doar prin soluția eminesciană: „*E ca în minte să te am și / Încet să te apropii*”. Pasiunea descifrării enigmei și pătrunderii în codurile secrete ale unei opere inspirate îl însoțește doar pe acela care își refulează instinctele vitale și pentru care operele de artă jalonează existența, determinându-i viziunile despre viață și natura umană. Or, să fii un critic adevărat înseamnă să-ți regăsești patria în zarea incandescentă a sublimului artistic.

Și totuși înrudirea la nivelul filozofico-psihologic nu înseamnă coincidența absolută a proceselor cunoașterii. Or, artistul „construiește”, făurește o lume nouă. Criticul „deconstruiește” această plămuire întru a afla părțile ei integrante, deci procedează exact așa cum condamna marele Alexandru Pușkin „verificând armonia prin algebră”. Situația însă nu este atât de univocă. Criticul, aidoma copilului, are patima inerentă de a desface acel ceas ce ticăia misterios, întru a-i cunoaște mecanismul ce-i atribuie proprietățile miraculoase de a se mișca sonorizând scurgerea timpului în veșnicie. Dezagregarea se face însă întru o viitoare reintegrare la un nivel superior, dar deja cunoscând locul și sensul părților componente. Acest joc incitant în a desface și a reface este, de fapt, miezul profesiei ce stă la baza descompunerii atât a câmpului ideatic, cât și a celui estetic, procedeele și mijloacele de expresie fiind, de fapt, niște cărămizi ce țin în picioare construcția artistică.

Cum procedează criticul ca să surprindă atât originalitatea discursului, cât și caracterul lui universal? Spre deosebire de artist, care rămâne în glaciala singurătate, repetând actul inițial al creației lumii, criticul are la dispoziție universul multisecular al culturii, raportând orice operă de artă acestui flux viu învolburat de apă vie al revelațiilor spirituale. De fapt, poate n-ar fi o exagerare să constatăm caracterul oarecum universal postmodernist al demersului critic, care este situat *à priori* în spațiul eternului dialog al culturilor, harul comparativist fiind o capacitate inerentă a exegetului. În același timp, și el este irevocabil contaminat de chemarea făuririi. Ca orice artist, chinuit și el de marele taine ale existenței: iubirea, moartea, creația - își găsește alinarea doar în speranța nemuririi ce-i garantează dimensiunea creativă a demersului exegetic.

În această ordine de idei, se impune răsturnarea mitului prezenței în factura critică doar a dimensiunii logice - raționale. Este o confuzie de esență, care demonstrează o dată în plus neînțelegerea în profunzime a activității unui exeget. Aici se proliferază o problemă strategică a profesiei. S-a mai pus în discuție situarea imanentă a criticului în ipostaza unui spectator ideal, însă a fost foarte repede omisă de pe ordinea de zi. Consider că exeget este numai acela care parcurge retrospectiv drumul făuririi operei de artă de la străfulgerarea unui gând, unor imagini vagi și a unui sentiment efemer până la plămuirea unui discurs bine conturat, amplasat într-o irepetabilă constelație de concepții, sentimente și mesaje.

Or, criticul, într-un fel, merge îndărăt de la opera finisată la originile ei ideatice-estetice. Universalitatea caracterului retrospectiv al demersului exegetic a fost atestată de Carl Gustav Jung prin lansarea psihologiei profunzimilor, care a dat naștere criticii de tip genetic³.

Criticul readuce spectatorul (și cititorul) prin evocări exponențiale ale contextului socio-cultural al germinării discursului artistic, comentând ce (și de ce) au însemnat atunci viziunile despre sensul existenței și prin ce erau argumentate mesajele etico-filozofice și aspirațiile estetice într-o anumită epocă. Ideea genială a lui Umberto Eco a „operei deschise” presupune o dublă situație a ei atât în epoca făuririi, cât și în cele ale percepției ulterioare, stimulând dialogul timpurilor și culturilor. Momentul crucial al erupției spiritului consacrat pasiunii cunoașterii artistice se relevă criticului doar în urma identificării sale în același timp cu personajul, dar și cu autorul operei de artă, trăind paroxismul elanului creator, ce i-a călăuzit creația. Or, dacă nu devii în momentul percepției artei un Mozart, mai ai oare dreptul ulterior la actul salierian? Elanul primordial al descoperirii se înregistrează cu aceeași persistență atât în actul artistic, cât și în actul critic.

Relevarea similitudinilor nici într-un caz nu înseamnă negarea unei distincte facturi spirituale a actului critic. Este vorba, în primul rând, de diferența între obiectul artei și cel al criticii. Or, dacă artistul interpretează lumea înconjurătoare, criticul este preocupat, de fapt, de hermeneutica hermeneuticii, coagulând într-o unitate indestructibilă viziunea proprie asupra universului cu cea a artistului. Anume aici se ascunde marea diferență între activitățile spirituale, cea a artistului reprezentând o fuziune directă cu viața, criticul însă dezvăluindu-și viziunile și aspirațiile prin intermediul subiectului interpretării.

Dialectica subiectiv-obiectiv este o stratagemă prioritară în critica de artă. În această ecuație, pe parcursul mai multor decenii, momentul subiectiv era minimalizat până la o dimensiune înfîmă, obiectivitatea fiind considerată drept o capacitate și o prioritate magistrală a actului critic. Vitold Dombrovski a răsturnat ordinea stabilită și fortificată cu o insistență maniacală de marxiști, îndemnându-i pe exegeți să se debaraseze de mantia unor justițieri, cunoscători ai adevărului în ultima instanță: „*Nicio dată să nu scrii nici despre autor, nici despre opera de artă, ci numai despre tine în confruntarea cu opera de artă ori autorul. Nu ai dreptul să-l judeci pe altul. Descrie doar ce simți tu însuși... Însă dacă vorbești despre tine, exprimă-te în așa fel ca personalitatea ta să-și manifeste exhaustiv importanța și vitalitatea, devenind argumentul tău esențial. Deci, scrie ca un artist, nu ca un pseudosavant*”, în scopul ca demersul critic „să fie la fel de emotiv și tensionat ca și fenomenul artistic pe care îl interpretează”⁴.

Aceste idei, la prima vedere paradoxale, ale marelei scriitor și gânditor polonez schimbă radical nu numai misiunea exegetului, ci și caracterul monologic al relației artist - critic, ambii poli considerate tradițional două monade situate în spații închise, fără punți de acces. Eliberarea criticii, la sfârșitul

secolului al XX-lea, din chingile ideologiei totalitare a însemnat o reevaluare a sensului profesiei. Doar atunci s-a semnalat începutul reabilitării esenței creative a criticii, deschizând orizonturi noi în asimilarea unor spații netradiționale ale desfășurării actului exegetic. Și totuși, atitudinea discriminativă față de activitatea criticului nu a fost reexaminată în esența ei nici până în prezent. Or, o performanță, o mutație culturală ar însemna depășirea înstrăinării inerente prin instaurarea unui dialog între artist și critic, între opera de artă și demersul analitic. Asta ar însemna că un întreg univers ce ține de subiectivitatea, deci de originalitatea, de creativitatea, de motivele autobiografice, de capacitățile de a se infiltra în conștientul, dar și subconștientul creatorului, ar deveni o prezență vie, impulsivând investigația exegetică. Dialogând, pui întrebări și propui răspunsuri proprii. Dialogând, orientezi gândirea și simțirea artistică pe căi nebănuite ori neconștientizate de autor, schimbând traiectoria aspirațiilor inițiale. Astfel, criticul lărgeste aria artistică, atribuindu-i o tentă filozofică și psihologică nepremeditată.

Acest fenomen de a se ridica deasupra operei de artă, de a vedea în profunzimi niciodată nu înseamnă că exegetul este superior artistului. Asta înseamnă doar că în dialog intervine o raționalizare a discursului artistic prin mărturiile elocvente - contextele socio-culturale și istorico-psihologice. Aceste raportări aduc lumină nouă intuițiilor și revelațiilor artistice. Procesul reactivării și reactualizării mesajului socio-estetic îl poate înfăptui doar un critic devenit la modul ideal o autoritate supremă atât pentru artistul însuși, cât și pentru spectator. Or, depistarea genezei aspirațiilor, obsesiilor, utopiilor, miturilor personale ale artistului - ostatic al unor idei filozofice și curente în vogă-, dar și al unor idealuri estetice ancestrale, îi impune criticului să accede la reconstituirea, în totalitatea manifestărilor spirituale și sociale, ale timpului în care artistul trăiește într-o făurire.

Chinurile creației, considerate proprii exclusiv artiștilor, sunt la fel de omniprezente în travaliul critic, în care ideile și mesajele sunt învăluite de la început în ceața de nepătruns. Spaima artistului de a nu găsi modalități întru a demonstra lumii ceva esențial ce va schimba gândirea umană este consonant cu complexul inferiorității unui critic, răscolit de angoasa că nu va găsi cuvinte potrivite ce vor facilita accesul la enigma creației, el fiind acutizat de enorma responsabilitate ce i-o atribuie profesia.

Indubitabil, exegetul trăiește în zarea incandescentă a creatorului, raportându-și modesta sa persoană la ideile originale și la sentimentele sculptor de fragede ale artistului. Fără să vrea însă, el este motivat de o dublă chemare: de a surprinde atât autoexprimarea confesională a creatorului, cât și a lui proprie. Criticul, păstrând esența altruistă de a rămâne în umbra artistului, inerentă profesiei, la un moment dat este impus să spargă cochilia narcisiacă a creatorului, intervenind în dialogul artistului cu lumea. Revanșa se înfăptuiește doar prin îmbrățișarea funcției majore de călăuză în aventura incitantă în scopul major de a distinge corect constelații și stele pe cerul unui univers artistic de excepție.

Meditațiile în spațiul relației artist-critic s-au soldat, repetăm, cu descoperirea mai multor afinități decât distorsiuni. Această filiație s-a dovedit însă cu adevărat senzațională la nivelul genezei psihanalitice comune a ambilor sfere spirituale. Deși racursul psihanalitic în țările ex-socialiste (mai ales în fosta URSS) s-a încetățenit doar în ultimele decenii, ceea ce ține de demersul critic nu cunoaștem studii care ar raporta această activitate la sferele subconștientului. Situația insuficienței teoretice la acest paragraf este într-un sens explicabilă dat fiind faptul că inițial critica de artă se ambiționează să raționalizeze lumea enigmatică, întrepătrunsă de pulsuniile inconștientului, deosebit de pronunțate la o sensibilitate artistică de excepție. De fapt, „materializarea” prin cuvinte și generalizări ale acestor zone ezoterice, trăite de artist adesea la cota maximă a extazului creator, sunt considerate de secole a fi misiunea prioritară a criticului de artă.

Considerăm totuși că particularitățile se evidențiază la faza finală a travaliului critic, procesele germinării și cristalizării exegezei manifestând aceleași stări de spirit paroxiste, confruntate de nesfârșitele incertitudini abolite doar de inspirație și revelație. Ambele cazuri au la bază dialectica dionisiacului (inconștientul) cu apolinicului (conștientul).

La nivelul chemărilor spirituale, precum și al mesajului, criticul este marcat de aceeași structură psihică. Or, și criticul sublimează în demersurile sale exegetice decepția sa de viață și oameni, de „realitatea imediată”, fiind și el motivat de pasiunea reparației atât a eului artistului, cât și a entității distruse a universului. În același timp, cunoașterea artistică -

imboldul major al exegezei critice - este întotdeauna îndreptată spre un scop tainic, dar mereu actual: cunoașterea de sine. Ambele cunoașteri, demonstrând cu elocvență caracterul lor infinit, se întâlnesc la răspântia prefigurării haosului pulsuniilor, intuițiilor, trăirilor extatice în cosmosul unei armonii a contrariilor, fără să-și dea seama ambii când și cum s-a întâmplat această metamorfoză revelatoare.

Am perceput invariabilitatea acestei întrepătrunderi elaborând modele exegetice în vederea dezvăluirii originalității discursului artistic al unor personalități exponențiale, cum sunt un Eugen Doga, un Emil Loteanu, un Ion Druță, un Vlad Ioviță, un Mihai Volontir, dar și a propriei viziuni a lumii germinate la confluența criticii mitic-arhetipale cu demersul psihanalitic. Doar aceste sinteze au contribuit la descoperirea genezei unor arhetipuri spirituale ancestrale, printre care evidențiem esteticocentrismul și caracterul polifonic (cinematografic!) al viziunii lumii, preponderența complexului de orfan și a complexului lui Pygmalion, precum și al catharsisului mioritic, dar și al dilemei refugiu-exil în conștiința artistică națională⁵.

În acest demers, cu obiectivul atât de neobișnuit, îndreptat spre cunoaștere de sine, am considerat de o importanță vitală „dezvrăjirea” profesiei criticului de mistificări, superstiții, neadevăruri. Pe parcurs, s-a întâmplat să descopăr fenomene de coeziune nebănuite anterior, să mă aventurez în spații, din care nu știam calea de întoarcere, deci, am îmbrățișat universul ludic al improvizației și al imprevizibilului, care impulsionează deopotrivă nu doar cunoașterea artistică, dar și cea critică.

Referințe bibliografice:

¹ Chasseguet Smirgel, Janine. *Psihanaliza artei și a creativității*. București: Ed. Trei, 2002, p. 33.

² Ibidem.

³ Vezi: Юнг, Карл Густав. *Архетип и символ*. Москва, 1991, p. 28.

⁴ Gombrovich, Vitold, *Дневник*. In: *Новый мир*, 1983, № 3, p. 136.

⁵ Vezi: *Discursul neoromantic al lui Emil Loteanu*

prin spectrul psihologiei creației. In: *Arta* 2009, Chișinău: Elan Inc, 2009; *Destinul intelectualilor basarabeni între refugiu și exil*. In: *Arta* 2010, Chișinău, 2010; *Ion Druță: vicisitudinile destinului creator*. In: *Arta* 2007, Chișinău: Bussines Elita, 2007; *Personalitatea artistică a lui Eugen Doga la interferența muzicii cu filmul*. In: volumul *Eugen Doga: compozitor, academician*, Chișinău: Știința, 2007.

Teatrul și psihanaliza: perspective metodologice

Rezumat

Teatrul și psihanaliza: perspective metodologice

Hermeneutica psihanalitică este utilizată în interpretarea diferitor tipuri de discursuri: literare, dramatice, teatrale, cinematografice etc. Cel mai mult material interpretativ îl constituie textele literare, iar în ultimul timp, filmul și mai puțin teatrul devin obiecte de cercetare din perspectivă psihanalitică freudiană, jungiană, lacaniană etc. Din punct de vedere metodologic, hermeneutica psihanalitică a teatrului, la modul general, se referă la următoarele aspecte: analiza textelor dramatice ale autorului din perspectiva psihocritică; psihobiografia autorului sau/și a regizorului; interpretarea psihanalitică a personajelor și a tramei; analiza receptării spectacolului de către public, prin care se urmărește atitudinea receptorului față de emoțiile, trăirile personajelor, ceea ce, la rândul lor, poate vorbi și despre receptor din punct de vedere psihanalitic.

Cuvinte-cheie: psihanaliza aplicată, dramaturgie, teatru, psihocritică, psihobiografie.

Summary

Theater and Psychoanalysis: Methodological Perspectives

The hermeneutic psychoanalysis is used in the interpretation of various types of discourse: literary, dramatic, theatrical, film, etc. The most interpretative material is provided by literary texts, but lately, the film and the theater to a lesser extent become research subjects from the psychoanalytic perspective of Freud, Jung, Lacan etc. From the methodological point of view, the psychoanalytic hermeneutics of theater, in general, refers to the following aspects: the analysis of drama texts of an author from the psycho-criticism perspective; the psycho-biography of the author and/or director, the psychoanalytic interpretation of characters and subject; the analysis of the show's reception by the public, by which one studies the receiver's attitude regarding the emotions of the characters, which in turn, can be indicative of the receiver in psychoanalytical terms.

Keywords: applied psychoanalysis, drama, theater, psycho-criticism, psycho-biography.

În Statutul Asociației Psihanalitice Internaționale psihanaliza este definită în felul următor: „*Termenul „psihanaliză” se referă la o teorie a structurii și a funcționării personalității, la aplicarea acestor teorii într-un alt domeniu al cunoașterii și, în fine, la o tehnică psihoterapeutică specifică. Acest ansamblu de cunoștințe se bazează pe descoperirile psihologice fundamentale ale lui Siegmund Freud care se află la originea sa*”¹. Psihanaliza clasică în accepția lui S. Freud, ca și cea a discipolilor săi C. Abraham, A. Adler, C.G. Jung, M. Klein ș.a. este azi punctul de pornire al multiplelor perspective hermeneutice în abordarea factorului cultural: literatura, filmul, teatrul, pictura, muzica etc.

Se știe că părintele psihanalizei, de rând cu experiența sa practică, a utilizat texte literare - dramatice și epice - pentru explicarea esenței și activității psihicului uman format din nivelele: inconștient (sine, id), conștient (eu, ego), supraeu (super-ego, morală societății), iar discipolul său, apoi disident C. G. Jung a evidențiat existența inconștientului colectiv, format din arhetipuri. Dramaturgia lui Sofocle, Shakespeare, Ibsen, proza lui Dostoievski, pictura lui L. da Vinci sunt surse culturale prin intermediul cărora psihanaliștii ne-au convins de esența psihismului

individualității, iar cercetătorii au posibilitatea să interpreteze discursul artistic referindu-se nu doar la aspectul etico-filosofic, ci și la cel psihologic, cum ar fi complexul Oedip și complexul Iocastei, narcisismul sau arhetipul psihologic etc. În acest context, descriind și generalizând semnificația și rolul complexului Oedip în viața psihică a individului, „cheia de boltă a psihanalizei”, filosoful și psihanalistul Vasile Dem. Zamfirescu conchide: „*Tendențele oedipiene refulate produc la nevrotic simptome, la omul sănătos psihic, disconfort psihic, iar la creatorul de geniu, opere literare de mare valoare, cum este Hamlet de Shakespeare*”².

S. Freud aprecia creația artistică ca o terapie a sufletului, interpretând-o din punct de vedere psihanalitic ca „teatru al măștilor, unde actorul principal este dorința” și, totodată, ca pe o sublimare, unul dintre mecanismele de apărare ale psihicului uman. El a aplicat imaginarul artistic al unor individualități creatoare întru explicarea conceptelor sale teoretice, precum și în interpretarea psihanalitică a personalității autorului respectiv, adică a pornit de la text la autor, realizând, în principiu, psihobiografii. La momentul actual se cunoaște și un eseu dedicat teatrului, intitulat *Personaje psihopatice pe scenă (Les per-*

sonnages psychopathique à la scène), publicat după moartea lui Freud, tradus și publicat apoi în limba franceză. Aici el numește tipurile dramei în evoluție istorică: „drama religioasă”, „drama de caractere” „drama socială”, iar *Hamlet* este prezentată „ca prima dintre dramele moderne” ale lui Shakespeare, o „dramă psihologică” propriu-zisă, în care urmărim subiectivitatea nevrotică în și prin exteriorizare teatrală, în fapt, o „drama psihopatologică”³.

Cel care a preluat ideile lui Freud pentru a pătrunde nu doar în lumea artistului (mai precis, în inconștientul acestuia), ci și în lumea textului, desexualizând și estetizând psihanaliza clasică, a fost Charles Mauron prin psihocritica sa. A urmat aplicarea acestei științe și în alte domenii, creându-se astfel o *psihanaliză aplicată* prin care se studiază „produsele culturii majore din perspectiva inconștientului, demonstrând că arta, literatura, religia, filosofia încorporează într-o formă încifrată conținuturi inconștiente”⁴.

Hermeneutica psihanalitică este astăzi utilizată în interpretarea diferitor tipuri de discursuri: literare, dramatice, teatrale, cinematografice etc. Cel mai mult material interpretativ îl constituie textele literare, iar în ultimul timp, filmul și mai puțin teatrul devin obiecte de cercetare din perspectivă psihanalitică freudiană, jungiană, lacaniană etc. În alte articole am abordat problema relației text literar - psihanaliză⁵, acum ne vom referi la discursul teatral, punctând doar anumite perspective metodologice ale problemei. În general, trebuie să se țină seama că lectura psihanalitică a textului artistic are caracter euristic în sensul expus de cercetătorul V. Protopopescu: „*Euristica se referă la știința metodelor și a regulilor conform cărora putem formula teoreme și construi teorii; această știință folosește, spre deosebire de metoda deductivă, supoziții, analogii și ipoteze de lucru foarte diferite; în aplicarea psihologiei la domeniul literaturii [și al altor arte, considerăm noi - n.n. A. Gh.], noțiunile teoretice au o funcție euristică: ele pot fi utilizate în scopul de a formula ipoteze, dar nu și pentru a confirma aceste ipoteze*”⁶. În așa fel, vom avea în vedere că interpretarea psihanalitică a operei artistice, inclusiv a celei dramatice sau a discursului teatral, implică obiectivitate de natură euristică, adică o punere în relație a conceptelor științifice cu istoria vieții personajului sau a dramaturgului, regizorului.

Dacă am face o comparație cu hermeneutica psihanalitică a filmului, așa cum se manifestă și se afirmă ea astăzi, vom constata că interpretarea discursului filmic din această perspectivă se referă la următoarele aspecte: analiza istoriei sau tramei filmului, a caracterului fiecărui personaj; analiza vieții regizorului care se exprimă, se „trădează” în discursul creat de el ca o nouă artă, în acest caz vorbim mai mult de psihobiografie; analiza receptării filmului de către public, prin care se urmărește atitudinea spectatorului față de emoțiile, trăirile personajelor, ceea ce, la

rândul lor, poate vorbi și despre receptor din punct de vedere psihanalitic; analiza mijloacelor de expresie artistică a discursului.

Spre deosebire însă de discursul teatral sau de cel literar, filmul vorbește cu inconștientul nostru în mod direct într-o măsură mai mare, ne conving specialiștii psihanaliști. Or, cuvintele sunt înțelese la nivelul conștientului, pe când imaginea creată prin sunet, lumini, gest, mimică în timp redus - clipe, secunde, cum e în film, induc un volum mai mare de conținut, vorbind cu receptorul în mod direct, la nivelul inconștientului.

În discursul teatral se păstrează, în principiu, aceleași instanțe ale unei hermeneutici psihanalitice, doar că aici intervine mai întâi autorul textului dramatic, ceea ce ar presupune și o abordare psihocritică a operei dramaturgului sau chiar psihobiografia sa. În context, regizorul devine următoarea individualitate creatoare care poate fi interpretată din aceste perspective, în concordanță cu structura și modul de realizare a discursului spectral.

Având în vedere dramaturgul și textele sale ce se pretează la o analiză psihocritică, amintim că în cadrul unei asemenea metode de cercetare se utilizează tehnici ale psihanalizei, pentru a genera un model intern al operei și al psihismului autorului. În lucrarea sa de sinteză *Des méthaphores obsédantes au mythe personnel* (1963) Charles Mauron afirmă: „Orice metodă mi se pare valabilă cu condiția să se bazeze pe fapte și pe texte și să ne spună mai mult despre autor decât despre critic. (...) *Psihocritica* urmărește să discearnă, în creație, *partea surselor inconștiente*”. Criticul propune următoarele 4 operații ale unui studiu psihocritic:

1) diverse opere ale unui autor (în cel mai bun caz, toate operele sale) sunt suprapuse ca fotografiile lui Galton, astfel încât să pună în evidență existența unor grupări de cuvinte („metafore”), care formează rețelele de asociații constante, trăsăturile structurale obsedante. Rețeaua obținută este un fel de pre-text al textului propriu-zis;

2) ceea ce este astfel relevat în prima etapă devine obiect de cercetare, numit de Mauron studiu „muzical”, pentru a descoperi rețelele, temele și grupările de imagini ce se repetă în textele autorului și metamorfozele lor de la un text la altul;

3) urmează interpretarea materialului din punct de vedere psihanalitic și astfel se ajunge la o anumită imagine a personalității inconștiente, cu structura și cu dinamismul ei, în așa fel relevându-se mitul personal al scriitorului;

4) ca o contra-probă, se verifică, în biografia autorului (jurnale intime, scrisori, relatări ale prietenilor, amintiri, scrieri din adolescență, variante ale textelor, proiecte), exactitatea acestei imagini a personalității inconștiente, comună omului și scriitorului.

Termenii *scriitorul* și *omul* sunt înlocuiți cu *eul creator* și *eul social*, care relaționează prin interme-

diul inconștientului, iar opera artistică reproduce în structurile sale structurile inconștiente ale autorului. Ch. Mauron numește mitul personal „o situație dramatică internă, personală, fără încetare modificată de reacția la evenimentele interne sau externe, dar persistentă și putând fi cunoscută (...) prin *figuri mitice*”, cum le numește el. Asemenea figuri sintetizează trăiri și aspirații conștiente și inconștiente, visuri ale autorului și pot lua forma unor obiecte interiorizate.

Mitul personal îl poate obseda pe scriitor, iar a reconstitui acest mit înseamnă „a urmări, prin opera aceluiasi scriitor, cum se repetă și se modifică rețelele, grupările sau, cu un termen mai general, structurile revelate de prima operație”⁷. De altfel, Mauron a revenit la analiza unor autori, prin operele lor, evidențiind un P. Valéry ultra-lucid, un Mallarmé care se conturează pe obsesia unei figuri feminine ambigue (reflex al traumei produse la pierderea mamei la 6 ani și a surorii la 16 ani), cercetând apoi și metamorfozele mitului personal la Nerval, Baudelaire, Racine, Molière, Corneille, Mistral. Psihocritica surprinde, deci, modul de manifestare a personalității inconștiente în textul artistic.

Psihobiografia este o metodă de cercetare a vieții artistului, inventată de scriitorul și criticul literar francez Dominique Fernandez, având drept sarcină realizarea unui studiu al interacțiunii dintre om și operă, dar și al unității dintre acestea, observate în motivațiile lor inconștiente. Astfel, psihobiografia constă în interpretarea analitică a biografiei unei personalități concrete, analiza psihologică a personalității incluzând și dezvoltarea biologică (temperament, aptitudine, caracter, inteligență și creativitate). Se analizează vârsta fizică și comportamentul specific fiecărei etape, modul în care autorul respectiv (investigat) și-a dezvoltat personalitatea din copilărie până la maturitate, anumite gesturi, comportamente din copilărie care l-au marcat și în ce fel. Un rol important îi revine aici intuiției cercetătorului, acesta, de multe ori, identificându-se cu personalitatea investigată.

Interpretarea psihanalitică a personajelor și a tramei, în funcție de perspectiva teoretică aleasă: freudiană, jungiană (mitocritica, critica mitic-arhetipală), lacaniană etc., precum și a relației reciproce actor-receptor sunt, de asemenea, alte perspective de cunoaștere a realității sociale și psihice. Amintim, în acest context, că psihologia analitică a lui C. G. Jung a contribuit la dezvoltarea analizei culturale și a istoriei mentalităților.

Cât privește relația actor - spectator, unii cercetători văd în teatru o reabilitare psihologică a personalității, adică un fel de cură de psihanaliză, în care catharsis-ul este ca o fază de încheiere a acțiunii mecanismelor de apărare psihologică a personalității frustrate. În acest sens, procesul teatral, după părerea lui Iu. Klimenko, „nu este altceva decât o *psihologie practică estetizată*”⁸.

Există deosebire dintre interpretare din punct de vedere psihanalitic al unui discurs artistic – teatral în cazul nostru și întâlnirea cu sine, descoperirea eului, întoarcerea refulatului în cazul unor spectacole aparte, create anume pentru cunoașterea de sine și a eului fiecărui artist. Cercetătorul N. Evreinov, care a unit psihanaliza cu teatrul, a creat teatroterapia, punând accent pe spectacol ca o cunoaștere și ca vindecare. „Teatrul vindecă actorul, teatrul vindecă și publicul” - discursul spectacular este înțeles, privit ca o cură psihanalitică, în care uneori actorul este pe rol de pacient, iar spectatorul e psihanalist.

În teatrul contemporan nu se mai orientează la ideea de purificare prin artă, ci la realitățile crude, directe. De aceea astăzi mai puțin ne întrebăm după spectacol: „Ce a vrut să spună autorul?” și mai mult „De ce se întâmplă astfel? Cine sunt eu? Care este / ar trebui să fie relația mea cu alteritatea?” ș.a. Psihanalistul lacanian D. Olșanski este de părerea că teatrul azi mai mult sperie, răcolește sufletul, amintirile, neliniștește decât creează armonie interioară sau îl învață pe om cum să trăiască. Și în acest context, în sens psihanalitic, teatrul grecesc trăiește anume prin temele sau aspectele de viață interzise, prin ceea ce înseamnă super ego - morala societății și ego (eul) individului. Astfel, dramaturgia la sfârșit de secol XX și la începutul acestui secol a adus în prim-plan omul marginal, care suferă și căruia îi este specifică agresiunea, o identitate difuză a personalității.

Discursul literar-dramatic și cel teatral în general necesită perspective multiple de interpretare, între care cea psihanalitică devine tot mai mult o stringență. În așa fel, la dramaturgul de azi și la regizor, scenograf am putea observa mai mult lumea lor inconștientă prin modul de realizare artistică a textului dramatic și a spectacolului, adică, în limbaj psihanalitic, prin defulare care „trădează” sau descoperă pentru individul însuși dorințe neîmplinite, traume psihice etc. De aceea, de multe ori, spectatorul a văzut anume ceea ce regizorul a vrut să ascundă, ceva neplăcut sau ceva foarte intim, ceea ce nu presupune că știe despre ființa lui interioară. Acestea însă sunt regulile și riscurile unei înscenări: trebuie să fii gata a scoate în fața publicului inconștientul tău. Astfel că a monta spectacole mai înseamnă și a face experiment pe sine însuși. Regizorul nu mai este azi părinte, învățător, moralist, ci mai degrabă e pacient, iar reacția spectatorului nu este altceva decât explicarea inconștientului său. Estetica teatrală ne convinge tot mai mult că arta trebuie să inducă neliniște nu doar spectatorului, ci și artistului.

Când ne referim la ideea operei artistice, a spectacolului, de fapt, apelăm la nivelul psihicului uman numit conștient, pe când ceea ce rămâne mai profund în sufletul nostru se referă la nivelul psihic inconștient - al nostru, ca receptori, spectatori, dar și inconștientul regizorului îl aflăm astfel. Și atunci întrebarea noastră după vizionarea specta-

colului nu este doar „Ce a vrut să spună autorul, care este ideea?”, ci „De ce m-am emoționat, ce m-a făcut să mă cutremur sau să râd, ce se întâmplă cu noi, cu mine?”. Astea cred că ar fi și au fost pentru mine întrebările când am privit spectacolul *Casa M* în regia Luminiței Țăcu sau nemulțumirea la auzul cuvintelor personajului principal, Grigore, în felul cum se îndreptățește, după moartea tragică a soției: „Eu te-am iubit, dar ceva s-a rupt... Maică-ta a fost

o muceniță” din finalul dramei *Pomul vieții* de D. Matcovschi, dar și frica atavică de felul cum poate să se dezlănțuie sentimentele și pasiunile umane: ura, pulsiunea de moarte, conștiința superiorității, a puterii - în scena cum este tratată Ileana de săteni, de femeile din sat⁹. Considerăm că interpretarea discursului teatral din perspectiva psihanalitică rămâne a fi un deziderat al timpului și al criticii de artă.

Referințe bibliografice și note:

¹ Citat după: Perron, Roger. *Istoria psihanalizei*. Traducere de Liana Ștefan. Timișoara: Editura de Vest, 1997, p. 150-151.

² Zamfirescu, Vasile Dem. *Introducere în psihanaliza freudiană și postfreudiană*. București: Editura Trei, 2003, p. 34.

³ Freud, S.. *Personnages psychopathiques sur la scène*, dans *l'Unebvue*, supplément au n° 3, Paris, epel, 1993, p. 1-20.

⁴ Zamfirescu, Vasile Dem., *Op. cit.*, 17.

⁵ Cf. Ghilaș, Ana. *Funcția structural-axiologică a arhetipului în discursul narativ al lui V. Beșleagă*. In: *Limba și literatura română*. Regional - național - european. Simpozion internațional Iași-Chișinău, 24-27 noiembrie 2005, Iași: Casa Editorială Demiurg, 2005, p. 435-441; Idem. *Sub semnul lui anima*. In: *Semn*, 2008, nr. 2, p. 15-17; Idem. *Romanul lui Vladimir Beșleagă (valențe psiha-*

nalitice). In: *Academos*. Academia de Științe a Moldovei, 2011, nr. 2, p. 135-137.

⁶ Protopoescu, Valentin. *Dincolo de seninătate. Eseuri de psihanaliză aplicată*. București: Editura Trei, 2001.

⁷ Mauron, Charles.. *De la metaforele obsedante la mitul personal*. Traducere de Ioana Bot. Cluj-Napoca: Dacia, 2001.

⁸ Клименко, Ю. Г.. *Театр как практическая психология*. In: *Катарсис*. Альманах. Москва: Наука, 1994, p. 84-116.

⁹ A se vedea unele aspecte în articolul nostru *Spectacolul - text, context, subtext („Pomul vieții” de D. Matcovschi)*. In: *Arta. Arte audiovizuale*, Chișinău, 2011, p. 110-111.

Freud, S.. *Lettres à Wilhelm Fliess*. In: *La naissance de psychanalyse*. Paris: PUF, 1996.

Dimensiunea ludică a discursului critic (post)modern

Rezumat

Dimensiunea ludică a discursului critic (post)modern

Dramaturgia națională din anii '90 ne-a furnizat multe subiecte pentru cercetări, oferindu-ne un deliciu dublu: cel critic și cel ludic. Această dublă ipostază ne-a inspirat să începem un studiu despre dimensiunea ludică a discursului critic (post)modern, pentru a aborda și a demonstra prezența / absența în critica actuală a unora din „punctele de vedere” postmoderne: tendințele ludice, ironice, parodice, plurivoce, ambigue etc.

Cuvinte-cheie: critică, ludic, postmodernism, teatru, dramaturgie, teoreticieni postmoderni.

Résumé

La dimension ludique du discours critique (post)moderne

La dramaturgie nationale des années '90 nous a fourni de nombreux sujets de recherche, en nous donnant un double plaisir: de la critique et du ludique. Cette double hypostase nous a incités à commencer un étude sur la dimension ludique du discours critique (post)moderne pour traiter et démontrer la présence / absence dans la critique contemporaine des points de vues postmodernes: les tendances ludiques, ironiques, parodiques, plurivoques, ambiguës etc.

Mots-clés: critique, postmodernisme, ludique, théâtre, dramaturgie, théoriciens postmodernes.

*„La critique est superficielle
dès qu'elle n'est pas doublement créatrice”¹*

Cercetarea dramaturgiei naționale din anii '90 prin prisma postmodernismului mi-a oferit un deliciu dublu: cel critic, furnizându-mi multe subiecte pentru analiză, și cel ludic, „molipsindu-mă” de „jocurile manierismului logic”², specifice acestui curent. Această dublă ipostază s-a „agravat” după ce am citit lucrarea lui J. Huizinga *Homo ludens*, care m-a inspirat să încep un studiu despre dimensiunea ludică a discursului critic (post)modern. În această carte, J. Huizinga prezintă cele mai exacte, variate și profunde valențe ale noțiunii de „ludic”, explicând că „... jocul este convenția de a executa într-un anumit interval de timp și înăuntrul unor anumite limite spațiale, după anumite reguli, într-o anumită formă, ceva care aduce rezolvarea unei încordări și care se află în afara cursului obișnuit al vieții”³. Aceasta m-a făcut să mă gândesc că, într-un joc imaginativ, definiția dată s-ar plia foarte bine pe cea a criticii (post)moderne, doar că am putea încerca să răspundem la: în ce măsură și cum? Astfel, câteva definiții ale noțiunii de „joc” din această lucrare emblematică ne-au sugerat ideea stabilirii, posibil forțată, dar cu siguranță ludică, a unor similitudini, corespondențe și tangențe a acesteia cu termenul de „critică”. Călucând pe urmele conceptului de „joc” în definițiile lui J. Huizinga, vă/ne antrenăm într-un studiu comparativ între caracteristicile noțiunilor de „joc” și „critică”:

Deci...

1. „Orice Joc este în primul rând și mai presus de toate o acțiune liberă. ... Iată așadar o primă caracteristică a jocului: este liber, este libertatea”⁴.

Or, critica contemporană: *critifiction*, după Raymond Federman, sau *surfiction*, după M. Cărtărescu, chiar dacă este nevoită să renunțe la concepte clare și univoce, este liberă să adopte bifurcări semantice, vizionare, ludice. Subscriem opiniilor lui Ion Bogdan Lefter precum că „toată lumea a observat și critica a consemnat că literatura română a pornit-o, de vreun deceniu încoace, pe drumul reabilitării ludicului și a formelor sale celor mai diverse. Nu doar în proză, ci și în poezie și în critică au trecut la mare preț umorul, comicul, ironia, parodia, jocul de cuvinte și jocul în genere...”⁵. Spre deosebire nu doar de critica universitară, academică, criticul (post)modern este mai eseistic, mai metaforic, mai ludic...

Este cunoscut faptul că, marcați profund de primele „șocuri” ale teatrului „Eugène Ionesco” din Chișinău și impulsionați spre căutarea unor noi forme de exprimare, dramaturgii basarabeni ai anilor '90 se inspiră de la *esteticele dramaturgiei absurdului*, dar se lasă duși de *valul postmodern*, care a cuprins alte culturi mult mai înainte. Noile orientări, tehnici și procedee, ce confirmă continuitatea / discontinuitatea unor modele artistice anterioare, utilizate în dramaturgie, au determinat și schimbarea instrumentarului și a metodelor criticii dramatice, care s-a supus deliberat „straniilor” legi ale postmodernității. Deci, acest studiu introductiv în problema caracterului ludic al criticii contemporane, inclusiv teatrale, va aborda și va demonstra prezența / absența în critica actuală a unora din „punctele de vedere” postmoderne: tendințele intertextuale, lu-

dice, ironice, parodice, plurivoce, ambigue etc. Or, Ihab Hassan este cel care a arătat că și critica trebuie să-și asume paradoxul, contradicția, nedesăvârșirea, șovăiala caracteristică epocii contemporane...

Pentru că...

2. „Jocul se fixează imediat ca o formă de cultură”⁶.

Comunicarea cu capodoperele tuturor culturilor a devenit intimă atât pentru scriitorii basarabeni contemporani, cât și pentru critici, fascinați și împovărați de dialogul intertextual cu trecutul. Se confirmă părerea exegetului Radu G. Țeposu: „*Firele care leagă prezentul de tradiție țin o foarte fină pânză culturală în care se articulează intuițiile timide și experimentul conștient, după o morală care face cât o filosofie: dacă cultură nu e, nici literatură nu e*”⁷. Că și critica este un fapt de cultură ni l-au demonstrat cei de la „*New Criticism*”: I.A. Richards, T.S. Eliot, W. Empson, Y. Winters ș.a., dar, mai ales, cei de la „*Nouvelle critique*”: M. Foucault, R. Barthes, J. Derrida, Tv. Todorov, J. Kristeva, Ph. Sollers, G. Genette, G. Poulet, J.-P. Richard ș.a.

În prezent, dacă autorii contemporani fac bravadă de cultură generală (sau / și elitistă?) prin etalarea ostentativă a unui sofisticat aparat de referințe cărțurărești, criticul trebuie să fie capabil a le detecta și a apela, la rândul său, la trimeri erudite, indicând spre texte celebre din palmaresul literaturii și al criticii universale. Noii critici basarabeni, Emilian Galaicu-Păun, Nicolae Leahu, Maria Șleahțișchi, Mircea V. Ciobanu, Vitalie Ciobanu, Iulian Ciocan ș.a. jonglează grav - ironic cu texte străine fie pentru a-și masca sau etala erudiția, fie pentru a-i incita interesul sau a-i testa atenția cititorului, fie pentru a crea o nouă direcție critică sau pentru a dialoga cu cele vechi, dar mai ales pentru a comunica critic cu alte texte și alți autori. Astfel, criticii (post)moderni ne oferă titlurile unor lucrări pe care (și) le transformă în „cărți de căpătâi”, citează listele modelelor semnate de „maestri”, „imită” conștient-inconștient „corpul” literar și critic anterior.

Totodată, e salutar, iar pentru unii încă discutabil, faptul că, în ultimul timp, distanța între critică, literatură și artă tinde să dispară, operele, autoreflexive, conținându-și propria critică, pe de o parte, iar, pe de alta, articolele critice obținând veleități de critică artistică, toate fixându-se ca forme de cultură...

Mai ales atunci când...

3. „*El are și o a treia trăsătură: caracterul lui închis, limitat. Jocul se desfășoară înăuntrul unor anumite limite de timp și spațiu. Desfășurarea și tâlcul lui se află în el însuși*”⁸.

Simplist vorbind, timpul în care criticul (post) modern își creează articolele îl forțează să scrie fie despre evenimente actuale, fie despre alte timpuri, dar de pe poziția contemporaneității. Problema spațiului în domeniul criticii (post)moderne induce și mai multe conotații: de la deschiderea spațiului subiectului de cercetare - *opera aperta*, până la închiderea spațiului posibilității publicării în condițiile acerbe de reducere a volumului unei critici (și

dramatice) nu la conținut, ci la numărul de semne permisibile.

În ceea ce privește „desfășurarea” unor sensuri, perceperea unui text și descifrarea acelor (con/sub) texte pe care și le amintește criticul (post)modern în raport cu textul de bază îl introduce într-un orizont de așteptare tempo-spațial specific, în care intertextualitatea este „*un fenomen care orientează lectura, care îi guvernează eventual interpretarea*”⁹. Or, apelând la analiza cu deschideri spre trecut (în/sub-conștient) și spre viitor (supraconștient), deci cu trimeri implicite la „autori”, „surse”, „contexte” etc., criticul îi descoperă sensurile intrinseci de pe postura lectorului de gradul trei. În aceste cazuri, textul vizat contează mai puțin decât interpretările propriu-zise, acest pretext pentru divagații / meditații proprii producându-i criticului (post)modern și o legitimare a propriei (in)competențe. Având accesul la un volum mult mai mare de informare/ții, atât scriitorul, cât și criticul (post)modern este conștient de greutatea întregii istorii literare, artistice și critice pe care este nevoit s-o ducă „în spate”...

Fiindcă ea se află deja în el însuși... or,...

4. „*Jocul nu este viața „obișnuită” sau „propriu-zisă”, ci o ieșire din ea, într-o sferă temporară de activitate cu tendință proprie*”¹⁰.

Într-un interviu din 1987, G. Genette își descria astfel etapele activității sale critice inconfundabile: „*Am trecut, încetul cu încetul, de la critica tematică descoperită la sfârșitul studiilor (Bachelard, Rousset, Starobinski, Jean-Pierre Richard) la critica structuralistă (Barthes este cel care mi-a trezit gustul pentru ea), apoi de la aceasta din urmă la poetică, altfel spus la o teorie generală a formelor*”¹¹. Fără pretenții comparativiste, ca și „critic” în (post)modernism, m-am format mai mult singură, într-o lume neobișnuită, atât la gura primelor valori de cărți ale teoreticienilor postmoderni Ihab Hassan, J.F. Lyotard, Linda Hutcheon, Toffler Alvin, Matei Călinescu, Ion Bogdan Lefter, Liviu Petrescu, Radu G. Țeposu, Mircea Cărtărescu, cât și ale romanelor lui Umberto Eco, Virginia Woolf, James Joyce, Gheorghe Crăciun, Mircea Cărtărescu, Emilian Galaicu-Păun ș.a. Or, (re)ieșind din sfera „pur” artistică, postmodernismul și-a avut scriitorii și teoreticienii în aceleași fețe, căci într-adevăr, cum afirma Eugen Lungu, „... *cei mai focosi agenți ai postmodernismului sunt tot postmoderniștii...*”.

Care știu că...

5. „*Caracterul jocului, de a crea o stare de excepție și de a diferenția, îmbracă forma sa cea mai izbitoră în secretul cu care îi place jocului să se înconjoare*”¹².

Având accesul la o limbă română modernă, atât scriitorii, cât și criticii (post)moderni autohtoni și-au încifrat astfel discursurile, încât descifrarea operelor lor presupune acel ritual ludic de citire cu dicționarul de neologisme în față.

Se știe că, pentru a-și crea universurile excepționale, artiștii, scriitorii, dramaturgii postmoderni (și) însușesc tehnici intertextuale, apelând la inser-

ția directă / indirectă, fidelă / infidelă, creativă / non-creativă, ironică / gravă a unor fragmente din alte opere, dar nu în sensul și scopul pe care îl are criticul în citările din lucrările sale. În literatură, cum afirma Gérard Genette, forma cea mai „explicită și mai literală”¹³ a intertextualității este practica tradițională a citării cu sau fără referință precisă. Astfel, de exemplu, dramaturgii contemporani le impun criticilor dramatici recunoașterea și descifrarea citărilor / citirilor intertextuale „cu cărțile în / pe față” din operele lor „secretease”. Diferența e că în acest „joc al alterității”¹⁴, cu care se înconjoară ambele activități, prezența efectivă a unui sau a mai multor texte în dramaturgie nu cere indicarea sursei, pe când în critică această practică trebuie să trimită la surse concrete...

Doar...

6. „Înăuntrul spațiului de joc domnește o ordine proprie și absolută. Iată deci o trăsătură nouă, încă și mai pozitivă, a jocului: jocul creează ordine, este ordine”¹⁵.

Cine dacă nu criticii sunt investiți - dacă nu și-o asumă ei înșiși dintr-un spirit nu doar critic - cu misiunea de a fi gardienii „ordinii” în (non)valorile unei perioade istorice, artistice, culturale etc.? La întrebarea „cum o fac” ar putea răspunde exhaustiv, poate, doar ei înșiși.

Ca și scriitorul postmodern, criticul contemporan se angajează în rolul unui „inginer textual”, metodele lor de construcție fiind mai întâi decuparea, montarea și torsionarea obiectului criticii, apoi intervenția la nivel intertextual (punctuație, jocuri de cuvinte, citate și parafraze) și autoreferențial. Astfel, în rezultatul unui proces analitic ordonat și lucrat, textele devin, până la urmă, experimente literare critico-artistice finite.

Tot mai mulți critici, alături de autorii postmoderni, utilizează unele din „jocurile manierismului logic”, enumerate de Marta Petreu: analogia, aluzia, ironia, parafraza, livrescul, parodia (transformarea ludică după G. Genette) etc. Or, discursul critic postmodern implică strategii ludice, mergând de la pastişă la ironie, de la intertextualitate la autocitare, de la eternele figuri ludice ale loviturii la contralovituri, de la ascensiuni la coborâri, de la întrebări la răspunsuri, de la șarade la ... posibile soluții etc. ...

În condițiile în care...

7. „Ordinea și încordarea, calități specifice ale jocului, ne duc la studierea regulii jocului. Orice joc își are regulile lui”¹⁶.

Stabilindu-și propriile reguli ale jocului analitic, critica „mai nouă” îmbracă diverse limbaje și forme de punere pe hârtie: poetice, narrative, tehnice, grafice, matematice, „rețete culinare” etc.

Astfel, „(di)secând” semnificațiile unui text contemporan, criticii avizați sunt invitați nu doar să recunoască urmele textualizate bine/slab pronunțate ale trecutului istoric, literar, cultural etc. din el, ci să conștientizeze modul în care acesta a fost „afectat” și procedeele la care s-a apelat. Or, critica, ca și operele (post)postmoderne, „s-a contaminat iremediabil”

de eterogenitate și continuă să cocheteze cu limbajul tuturor genurilor, stilurilor, orientărilor, tendințelor ș.a.m.d..

Și tot așa mai departe...

8. „Repetabilitatea este una dintre cele mai importante însușiri ale jocului”¹⁷.

În cazul criticii, și nu facem descoperiri, repetabilitatea se prezintă asemeni unui Janus cu mai multe fețe: *en face*-ul este revenirea repetată, uneori obsedantă, a criticului la un subiect-fetish al criticii vieții sale; *en profil*-ul din dreapta este schițat de repetarea tematicilor unor studii critice dominante într-o epocă, mișcare, curent etc; *en profil*-ul din stângă este retușat de repetabilitatea receptării studiilor critice în jocul citi(ă)rii lor etc.

Orice critic asiduu și laborios, în urma studiilor repetate asupra obiectului analizat, ajunge la momentul „palpării” limbajului textului, al sesizării „scheletului” scriiturii și al „plonjării” în *mise en abime*-urile profunde ale structurilor noi. Prin repetabilitatea acestor exerciții critice se obține revelația descifrării simbolurilor, a semnificațiilor, a construcțiilor portante, a ecourilor altor texte etc. ...

Astfel...

9. „...Jocul devine un acompaniament, un complement, o parte a vieții în general. El înfrumusețează viața și o completează, și ca atare este indispensabil”¹⁸.

Venind spre critica dramatică dinspre literatură, rezultatul lecturilor mele a fost și însușirea, apropierea și asumarea unui limbaj specific, pe cât de teoretizat, pe atât de ludic. M-au încurajat să păstrez totul cu mine cărțile teoreticienilor postmoderni, foarte „artiste” și foarte „jucate”, cu inserturi de texte de naturi foarte diverse, cu alternarea registrelor lingvistice și cu jocul (de-a) limbajelor(le) foarte originale.

Ori că acest exercițiu ludic de descifrare voluntară / involuntară a legăturilor intertextuale ne place, ori că întregul corp literar anterior este atât de masiv și omniprezent, încât ne posedă, dar... nici scriitorul, nici criticul (post)modern nu mai poate face abstracție de el. Ca și jocul, dacă noua critică generează frumusețe, valoarea ei pentru cultură devine inapreciabilă.

E riscant să vorbim, totuși, despre niște similitudini tranșante, evident însă e că așa cum paradigmele critice sunt în continuă mișcare, predispoziția ludică a criticii (post)moderne nu a ajuns la o stație terminus. Or, în *Plăcerea interpretării*, Mircea V. Ciobanu de-scrie astfel, în stil ludic desigur, critica basarabeana actuală: „Post-post-structuralismul basarabean este, pe de o parte, un cașcaval elvețian cu imense găuri în sistem, pe de altă parte, cu o densitate și cu o varietate de abordări care te năucesc...”¹⁹. Această afirmație ne oferă deliciul, ludico-intertextual, de a ni-l aminti pe Zarathustra lui Nietzsche, care zicea: „...și iată că astfel am ajuns la voi, oameni de azi, în țara culturii... Îmi era teamă, însă râdeam, că niciodată nu mai văzusem asemenea pestrițătură. Nu mă puteam opri din râs, iar picioarele și inima nu-mi mai slujeau. E țara ghiveciurilor de culori”. Ne-ar pla-

ce să-l putem parafraza, caracterizând critica (post) modernă drept „o critică a ghiveciurilor de culori”.

Or, în viziunea mea ludic-subiectivă, portretizarea criticii(post)moderne s-ar accentua „negru pe alb” prin următoarele linii caracteristice ale jocului: „Așadar, în rezumat, jocul, considerat din punctul de vedere al formei, poate fi numit o acțiune liberă, conștientă că este „neintenționată” și situată în afara vieții obișnuite, o acțiune care totuși îl poate absorbi cu totul pe jucător, o acțiune de care nu este legat nici un interes material direct și care nu urmărește nici un fo-

los, o acțiune care se desfășoară în limitele unui timp determinat anume și ale unui spațiu determinat anume, o acțiune care se petrece în ordine, după anumite reguli și care dă naștere la relații comunitare dornice să se înconjoare de secret sau să se accentueze, prin deghizare, ca fiind altfel decât lumea obișnuită”²⁰. Deci, privind prin ocheanul postmodern la cultura și critica contemporană sau prin lupa ludică a lui J. Huizinga, observăm că vechiul „Totul e deșertăciune” devine sinonim cu „Totul este joc”.

Va urma...

Referințe bibliografice și note:

- ¹ Amiel, Henri-Frédéric. *Grains de mil*, 1854.
- ² Petreu, Marta. *Jocurile manierismului logic*. București: Editura Didactică și Pedagogică, RA, 1995.
- ³ Huizinga, Johan. *Homo ludens*, București: Editura Humanitas, 2003, p. 174.
- ⁴ Huizinga, Johan. *Op. cit.*, p. 46.
- ⁵ Lefter, Ion Bogdan. *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii” culturale*. Editura Paralela 45, 2002, pag. 158.
- ⁶ Huizinga, Johan. *Op. cit.*, p. 48.
- ⁷ Țeposu, Radu G.. *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*. București: Ed. Eminescu, 1993, p. 14.
- ⁸ Ibidem, p. 48.
- ⁹ Riffaterre Michael. *L'intertexte inconnu*. In: *Littérature*, nr. 41, 1981, p. 4-7.
- ¹⁰ Huizinga, Johan. *Op. cit.*, p. 46.
- ¹¹ Salgas, I.P.. *Entretiens avec G. Genette*. In: *La Quinzaine littéraire*, nr. 483, 1987.
- ¹² Huizinga, Johan. *Op. cit.*, p. 51.
- ¹³ Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, 1982, p. 8.
- ¹⁴ Șleahțișchi, Maria. *Jocurile alterității*. Chișinău: Editura Cartier, 2002.
- ¹⁵ Huizinga, Johan. *Op. cit.*, p. 48.
- ¹⁶ Huizinga, Johan. *Op. cit.*, p. 50.
- ¹⁷ Huizinga, Johan. *Op. cit.*, p. 51.
- ¹⁸ Huizinga, Johan. *Op. cit.*, p. 47.
- ¹⁹ Ciobanu, Mircea V.. *Plăcerea interpretării*. Chișinău: Editura Prut Internațional, 2008.
- ²⁰ Huizinga, Johan. *Op. cit.*, p. 52.

Teatrul Evreiesc de Stat din RSS Moldovenească

Rezumat

Teatrul Evreiesc de Stat din RSS Moldovenească

În rezultatul analizei unor izvoare necunoscute până acum cu referire la Teatrul Evreiesc de Stat din RSSM (TOCET), au fost depistate noi informații originale privind evoluția și activitatea acestui teatru.

Activitatea Teatrului Evreiesc în perioada 1940-1941 era orientată spre familiarizarea spectatorilor cu piesele autorilor contemporani și ale dramaturgilor clasici A. Goldfaden și Șolom Alehem. Activitatea teatrului se încadra în maniera tradițională a teatrului goldfadenian. Spectacolele îmbinau cu succes atât specificul elementelor teatrale, cât și principiile vieții cotidiene.

Cercetarea istoriei și a creației acestui teatru deschide noi perspective în cunoașterea și dezvoltarea artei teatrale din Moldova.

Cuvinte-cheie: Teatru evreiesc, A. Goldfaden, Șolom Alehem, Sidi Tali, manieră tradițională, element teatral.

Summary

Jewish State Theatre of SSRM

As a result of the analysis of previously unknown sources on the State Jewish Theatre MSSR /1940-1941 / were received new information on the history, development and creative activities of the theater.

Creative activity of this theatre was aimed at familiarizing the audience with performances of plays by contemporary Jewish authors and classical drama by A. Goldfaden and Sholom Aleymha. Theatre adhered to the traditional interpretation of Goldfaden Theater. The performances differed theatricality and at the same time, were full of worldly wisdom.

In-depth study of the history and identity of the State Jewish Theatre will enable a clear logic on development of the theatrical process in Moldova.

Keywords: Jewish Theatre, A. Goldfaden, Solom Alehem, Sidi Tali, traditional interpretation, theatricality.

În primele zile după formarea RSSM, la Tiraspol, a fost realizat primul turneu al Teatrului Evreiesc de Stat din Moscova (GOSET), avându-l în frunte pe fondatorul său, renumitul actor și regizor, artistul poporului din URSS, Solomon Mihailovici Mihoels (numele de familie adevărat - Vovsi).

Conform informațiilor furnizate de ziarul *Basarabia Sovietică* din 13 iulie 1940, trupa GOSET-ului a susținut un spectacol la Tiraspol, pe scena Teatrului Dramatic Moldovenesc „M. Gorki”¹. În antract, a avut loc un miting consacrat fondării RSSM, la care S. M. Mihoels a ținut o cuvântare. El a vorbit atunci despre faptul că evreii trebuie să beneficieze de condițiile necesare pentru a-și realiza talentul, pentru a-și manifesta aptitudinile creatoare, și de posibilitatea obținerii unui loc onorabil în viață. În încheiere, el și-a exprimat speranța că evreii își vor putea cultiva arta și în RSSM. Ulterior, GOSET-ul din Moscova, primul teatru evreiesc care juca spectacolele în idiș și care era finanțat de stat, a vizitat Moldova încă de câteva ori.

La puțin timp după turneu, a fost luată decizia de fondare în RSSM a Teatrului Evreiesc de Stat². Până la acel moment, în URSS funcționau deja mai multe teatre evreiești de stat: la Moscova, Leningrad, Baku, Harkov, Birobidjan, Tașkent, Novosibirsk. În

orașul Kiev erau trei: GOSET-ul din Kiev, Teatrul Evreiesc de Tineret, Teatrul Evreiesc de Păpuși, toate spectacolele jucându-se în limba idiș.

În vederea acordării asistenței la crearea teatrului evreiesc din RSSM, în luna septembrie 1940, la Chișinău au fost invitați N. Demilovski, directorul GOSET-ului, și L. Pulver³, directorul muzical al teatrului, cunoscut compozitor, artist al poporului din RSFS Rusă. În data de 22 septembrie, pe prima pagină a ziarului *Basarabia Sovietică*, a fost publicată telegrama de felicitare a conducerii GOSET-ului, adresată trupei Teatrului Evreiesc de Stat din RSS Moldovenească și semnată de Mihoels, Belikovski și Finkelstein⁴.

Bineînțeles că acest teatru nu s-a născut din nimic. Încă de la începutul secolului al XX-lea, în Basarabia realizau turnee diferite trupe teatrale evreiești, deosebit de intens între anii 1920-1930. În general, acestea nu erau trupe profesioniste. Scriitorii și intelighenția națională le numea prin termenul peiorativ „schund-theater”, adică „cârpăceală, bulendre”⁵. Totuși, aceste teatre se bucurau de o mare priză în rândul maselor populare și de aceea ele își îndeplineau misiunea culturală. De mult succes se bucura și trupa teatrală profesionistă, numită *Vilenskaia*, care, în anul 1920, s-a stabilit la București.

În acest oraș mai funcționa un teatru evreiesc profesionist, condus de Iacov Șternberg, care ulterior a devenit conducătorul Teatrului Evreiesc de Stat din Chișinău, inaugurat la 17 septembrie 1940, în incinta Teatrului *Colosseum*⁶. Prima reprezentație a fost comedia muzicală *Vrăjitoarea*, creația regizorului, dramaturgului și fondatorului artei teatrale evreiești Avraam Goldfaden, iar montarea scenică aparținându-i regizorului Lev Abelev. Toate ziarele timpului, editate în limbile moldovenească și rusă, scriau despre acest spectacol ca reprezentând un mare eveniment în istoria culturii moldovenești.

Fiecare spectacol de debut îi era consacrat lui A. Goldfaden, al cărui centenar a fost sărbătorit anume în anul 1940⁷. Pieseile lui se distingeau prin teatralitate, fiind, în același timp, profund marcate de multă înțelepciune existențială. În comedia *Vrăjitoarea*, spre exemplu, personajele erau redată într-un stil grotesc și caricatural, ceea ce determina tendința regizorilor în crearea spectacolelor de un acut interes social. Ziarul *Bessarabskaia pravda* scria: „Se simte că mentorul, regizorul L. Abelev a respectat abordarea specifică teatrului goldfadenian, o tradiție cizelată de-a lungul mai multor decenii”⁸. Spectacolul era, de regulă, jucat în mod liber, expresiv și dinamic. Cunoscutul scriitor din acea perioadă H. Kleiman scria: „Întregul spectacol se desfășoară în atmosfera acelei sensibilități, a acelui lirism și umor fin, care în istoria teatrului evreiesc este cunoscută sub numele de „goldfadeniada”⁹.

Toate cronicile menționau, în unanimitate, că un succes deosebit îl aveau anume scenele de masă: de celebrare în familie, din piață, casa vrăjitoarei, cafeneaua turcească. Măiestria actricească îi caracteriza pe cei mai talentați actori, printre care A. Tefner, Abramaș, Ia. Iakobovici, R. Fahler, J. Zelțer. Într-o recenzie la acest spectacol se menționa, în special, buna sonoritate a orchestrei conduse de B. Sadigurski. Scenografia spectacolului a fost realizată de pictorul Rubinger.

În data de 4 octombrie 1940, în incinta aceluiași Teatru *Colosseum* s-a desfășurat premiera Teatrului Evreiesc a lui Șolom-Aleihem¹⁰. Presa menționa marile succese al spectacolului și noua reușită de creație a regizorului Lev Abelev. Pe 8 septembrie a aceluiași an, ziarul *Sovetskaia Moldavia* scria: „Calitatea montării este evidentă. Despre aceasta vorbește tratarea corectă a personajelor, mizanscenele reușite, de asemenea, și faptul că Abelev a refuzat imitarea GOSSET-ului moscovit și a găsit o abordare originală proprie în montarea spectacolului clasic”¹¹. Succesul spectacolului a fost asigurat de elevația și jocul măiestrit al artiștilor B. Sadigurski, Z. Ștern, R. Gutman, A. Tefner, Ș. Leibovici, J. Zlataia, I. Iholesco, Budeiski, V. Tvit, B. Roitman.

În luna mai 1941 a avut loc premiera spectacolului *Gerșele Ostropoler* de M. Gerșenzon, fiind montat de L. Abelev, iar scenografia realizată de Rubinger și muzica de R. Fahler¹².

Pentru luna iunie a anului 1941 erau programate premierele spectacolelor *Ziamke Kopaci*, după

piesa dramaturgului sovietic M. Daniel (regizor Ia. Șternberg¹³), precum și *Sonata lui Kreutzer* de Ia. Gordon (după povestirea lui L. Tolstoi)¹⁴.

În afară de Chișinău, Teatrul Evreiesc, care acumula deja un repertoriu destul de bogat, juca spectacole în Bălți și Bender, dar și în alte orașe ale țării¹⁵.

Iacov Șternberg s-a născut în târgușorul Lipcani, în anul 1890, iar studiile școlare și le-a făcut într-un gimnaziu particular rusesc din Kamenet-Podolsk. Din anul 1915, el se mută la Iași, fiind pasionat de literatură și teatru, unde organizează secrete literar-muzicale. I. Bercovici, cunoscutul dramaturg și istoric de teatru român, considera aceste secrete ca fiind „debutul teatrului evreiesc modern din România”¹⁶.

Iacov Șternberg a fost un propagandist al ideilor lui K. Stanislavski în România, străduindu-se, în același timp, să nu le confunde cu rădăcinile vovdevilice ale teatrului evreiesc. Între anii 1924-1926, el a condus trupa *Vilenski*. În anul 1928, își desfășoară stagiul profesional la Berlin. Întors la București, el creează studioul teatral BITS *Bucureșter Idișe Teatăr-Studie*, situat în zona Văcărești, în care a experimentat tendințele moderniste ale teatrului european. Studioul său teatral a obținut o mare faimă și a devenit deosebit de popular în mediul intelighenției bucureștene, indiferent de naționalitate. Anume în acești ani și în acest teatru s-a lansat și a devenit faimoasă actrița și cântăreața Sorelă Birkentahl, cunoscută sub pseudonimul scenic Sidi Tahl. Spre finele anilor '30, odată cu accentuarea sentimentelor antisemite în România, studioul teatral întreprinde o serie de turnee în marile orașe ale Europei. În anul 1938, Iacov Șternberg se stabilește la Cernăuți, iar din 1940 preia conducerea Teatrului evreiesc de stat din Moldova, cu sediul la Chișinău.

Sidi Tahl s-a născut în anul 1912. De la vârsta de 14 ani și-a început cariera scenică. Pe la finele anilor '20, evoluează în București cu trupa ROCSI, efectuând turnee frecvente în Iași și Chișinău. Din anul 1935, activează în studioul teatral BITS din București, aflat sub conducerea lui I. Șternberg. În anul 1938, Sidi Tahl pleacă în orașul său natal, Cernăuți, iar în anul 1940, când Basarabia a devenit parte componentă a URSS, ea se stabilește la Chișinău, fiind angajată la Teatrul moldovenesc GOSSET. Evoluările ei aveau succes nu numai la publicul evreiesc. Diapazonul talentului său era unul foarte larg. Ea se manifesta cu brio în mai toate genurile, fiind foarte talentată, simțea scena, cânta și dansa minunat. În repertoriul ei actoricesc erau deopotrivă roluri dramatice, comice și tragice. Sidi Tahl evolua frecvent și în emisiunile radioului moldovenesc, interpretând melodii populare evreiești. În perioada sovietică a fost supranumită „Raikin în fustă”¹⁷.

Odată cu începerea războiului, teatrul, ca și alte instituții de cultură, au fost evacuate. Trupa de bază, în frunte cu conducătorul ei artistic I. Șternberg, cu actrița principală Sidi Tahl și cunoscutul în acea vreme managerul teatral Pinhus Falik, care a devenit

soțul acesteia, au plecat la Tașkent, unde au activat la Filarmonica locală.

La sfârșitul anilor '40 - începutul anilor '50, în URSS s-a derulat o campanie de lichidare a teatrelor evreiești. Grație talentului excepțional al actriței Sidi Tahl, dar și a abilităților manageriale ale lui Pinhus Falik, pe atunci, vice-director al filarmonicii din Cernăuți, a supraviețuit ca prin minune doar *Teatrul de revistă Sidi Tahl*. Acesta rămăsese singurul teatru evreiesc din URSS. În anii '50-60, trupa sa venea deseori la Chișinău. Era extrem de dificil să obții un bilet de intrare la spectacolele lui Sidi Tahl. Toate bi-

letele erau procurate imediat, cu multe zile înaintea reprezentației.

În anul 1965, actriței Sidi Tahl i s-a conferit titlul onorific „artistă emerită a Ucrainei”. În 1982, ea a fost invitată să concerteze la Moscova, fiind anunțată în program ca „oaspete din Ucraina, interpretă de cântece populare”. Cuvintele „evreiesc” sau „idiș” nu erau menționate. Publicul a întâmpinat-o însă în picioare și cu mari ovații. Sidi Tahl a cântat atunci în idiș. Ea nici nu presupunea că acest concert va fi ultimul.

Putem doar regreta că în Moldova de astăzi nu există nici un teatru evreiesc.

Referințe bibliografice:

- ¹ *Basarabia Sovietică*, 1949, 13 iulie.
² Arhiva Națională a Republicii Moldova, fond 2848, inv. 22, dosar 3, octombrie, 1941, nr. 5, p. 6.
³ *Basarabia Sovietică*, 7 septembrie, 1940.
⁴ *Basarabia Sovietică*, 7 septembrie, 1940.
⁵ Гринвальд, Я.. Михоэлс. М., 1948, с. 10-11.
⁶ *Basarabia Sovietică*, 18 septembrie, 1940.
⁷ Иванов, Вл.. Русские сезоны театра Габима. М., с. 9-10.
⁸ *Бессарабская правда*, 22 сентября, 1940.
⁹ *Бессарабская правда*, 20 сентября, 1940.

- ¹⁰ *Советская Молдавия*, 2 октября, 1940.
¹¹ *Советская Молдавия*, 8 октября, 1940.
¹² *Советская Молдавия*, 31 мая, 1941.
¹³ *Советская Молдавия*, 3 июня, 1941.
¹⁴ *Советская Молдавия*, 12 июня, 1941.
¹⁵ *Советская Молдавия*, 20 декабря, 1940.
¹⁶ Bercovici, Is.. *O sută de ani de teatru evreiesc în România*. București, 1998, p. 112.
¹⁷ Вайсман, А.. *Сиди Таль и культура идиш в Черновцах 1940-1980 годов*. Aleph.nli.org.il // F



Veniamin Zuskin și actorii Teatrului Evreiesc din Moldova

Veaceslav Axionov ca promotor al sistemului teatral stanislavskian

Rezumat

Veaceslav Axionov ca promotor al sistemului teatral stanislavskian

Activitatea regizorală a lui Veaceslav Axionov, conducătorul artistic și prim-regizorul Teatrului Dramatic rus „A. P. Cehov” în anii 1944-1948, oglindește tendințele importante ale timpului. Teatrul, în perimetrul ex-sovietic, a îndeplinit funcția majoră de educare și culturalizare. Formarea repertoriului era dictată de hotărârile și directivele de partid și de stat. În această perioadă, V. Axionov a montat 5 piese: *Căsuța în Cerchizov* de A. Arbatov (august 1945), *Pentru cei care sunt pe mare* de B. Lavreniov (1946), *Întâlniri memorabile* de A. Utevski (1947), *Liubovi Iarovaia* de K. Treniov (1948).

Cuvinte-cheie: principii artistice, arta actorului, artă dramatică, concept de așteptare, ideatică, regie, școală de teatru.

Summary

Veaceslav Axionov ca promotor al sistemului teatral stanislavskian

The directorial work of Vyacheslav Axionov, who was the artistic director and first director of Russian Drama Theatre A. P. Chehov during 1944-1948, show important trends of the time. Theatre in the former Soviet area was performed the major functions of education and literacy. Repertoire formation was dictated by the decisions and directives of the Party and State. During this period, V. Axionov assembled five pieces: *Box in the Cerchizov* A. Arbatov (August 1945), *For those who are in high* B. Lavreniov (1946), *Meetings memorable* A. Utevski (1947), *Liubovi Iarovaia* of K. Treniov (1948).

Keywords: artistic principles, art of acting, dramatic art, the concept of ideational, staging, directing, theatrical school.

Veaceslav Axionov (1900-1992), în activitatea sa de regizor al teatru dramatic, s-a bazat întotdeauna pe principiile artistice ale lui Konstantin Stanislavski, sub conducerea căruia și-a format personalitatea în Școala Teatral-dramatică de pe lângă Teatrul Academic de Artă din Moscova. Fiind studentul lui K. Stanislavski, V. Axionov a realizat consecvent în practică principiile sistemului său artistic și estetic, interpretându-l drept o trinitate a unor baze estetice, etice și teoretice privind tehnica actoricească. Punerea în aplicare practică de V. Axionov a principiilor stanislavskiene s-a manifestat multilateral: prin alegerea repertoriului teatral, prin lucrul regizorului cu actorii asupra montărilor noilor spectacole, prin exersarea zilnică a trupei. Fiecare dintre aceste aspecte ale muncii regizorului merită o atenție specială. Ne vom concentra atenția, însă, asupra spectacolelor montate de V. Axionov pe scena Teatrului Dramatic Rus „A.P. Cehov” din Chișinău în perioada anilor 1944 - 1948.

Bazându-ne pe analizele critice din presă, pe memoriile și amintirile participanților și ale spectatorilor, vom descrie caracteristicile regizorale ale unor spectacole concrete. Ideile regizorale inițiale se concretizau și se modificau în procesul muncii colective. Acest proces era influențat de personalitățile și calitățile individuale ale actorilor și de momentele incluziunii improvizațiilor lor. Documentele istorice păstrate în Arhivele de Stat ale Republicii Moldova și în arhivele private, de familie, ale oamenilor de cultură din țară, informațiile factologice, adunate de la persoanele care l-au cunoscut personal pe

V. Axionov, ne dau posibilitatea de a-i caracteriza contribuția la dezvoltarea artei teatrale din Chișinău în anii postbelici, de a-i examina activitatea regizorală, prezentată prin prisma aplicării principiilor artistice ale sistemului lui K. Stanislavski.

V. Axionov sublinia mereu că lucrul regizorului asupra unei noi piese trebuie să înceapă de la analiza atentă a caracteristicilor ei dramatice și compoziționale: studierea timpului creării, a motivelor alegerii de către dramaturg a subiectului și a personajelor, a gradului tipicității situațiilor subiectului, a găsirii momentelor nodale ale dramei (conflict, desfășurare, punct culminant și deznodământ), a determinării temei și a „supraideii” operei, identificând forțele (contra)acțiunii și modalitățile de rezolvare a celor mai importante mizanscene etc. Cu alte cuvinte, în momentul distribuirii rolurilor și al prezentării piesei actorilor, ei aveau în fața lor o oarecare imagine ideală a viitorului spectacol, în conformitate cu care se realiza întregul proces de lucru ulterior.

Astfel, în 1946, V. Axionov pune în scena Teatrul Dramatic Rus piesa eroică *Pentru cei care sunt pe mare*, scrisă de B. Lavreniov în 1945. Se pare că alegerea textului nu a fost o întâmplare. V. Axionov cunoștea bine creația lui Boris Lavreniov, care a intrat în istorie ca fiind unul dintre fondatorii dramei eroice și revoluționare. El i-a citit și i-a apreciat înalt povestirile *Vântul*, *Culoare stelară*, *Patruzeci și unu*, *Al șaptelea satelit* și *Gravuri*, îi cunoștea lucrările dramatice *Spargerea* și *Cântec despre Flota Mării Negre*.

Piesa *Pentru cei care sunt pe mare* abordează problemele moralității și ale eticii sovietice și preamărește curajul și vitejia marinarilor militari ai Flotei de Nord. Caracterele și subiectul acestui text dramatic conțineau toate atributele necesare teatrului sovietic din acele timpuri. Acțiunea are loc în timpul unei ierni aspre din 1943, la baza diviziunii distrugătoarelor de submarine ale Flotei de Nord. În condiții climaterice dificile (ninsori, viscole) și sub atacurile constante ale aeronavelor inamice, marinarii sovietici se luptă cu dușmanul, apărându-și patria.

Tânărul și energicul locotenent Maximov trăiește în numele victoriei. Tovarășul lui, locotenentul Borovski aspiră la glorie personală. Primind însărcinarea, împreună cu Maximov, să localizeze și să distrugă submarinul inamic, Borovski, în mod intenționat, îi dă lui Maximov coordonatele false pentru a îndeplini singur comanda și pentru a nu împărți cu nimeni gloria eroului. Ca urmare, Borovski intră într-o luptă inegală, își pierde barca, își duce la moarte echipa... Situația este salvată de Maximov, care ajunge pe câmpul de luptă și distruge submarinul inamic.

Vina pentru cele întâmplate îi revine lui Maximov: el a întârziat. El este privat de posibilitatea de a-și apăra dreptatea, deoarece, în timpul luptei, valurile mării au spălat toate hărțile și codogramele. Dar, Apanasenko, radiotelegrafistul lui Borovski, rănit grav, a supraviețuit. Fiind în spital, el îi povestește medicului Șabunina (soția lui Borovski) detalii cu privire la trimiterea coordonatelor. Șabunina este șocată de fapta soțului. Ea îi propune să-i mărturisească toate cele întâmplate Comandantului Batalionului, Haritonov, care l-a avertizat în mod repetat pe Borovski despre pericolele carierismului.

Sosirea înopinată a lui Haritonov la spital, în timpul explicațiilor dintre soți, îl convinge definitiv pe comandantul batalionului de vina lui Borovski. Verdictul tribunalului pentru Borovski este pedeapsa capitală. Dar el nu este un dușman: el e vanitos, dar e un ofițer curajos. Curtea îi oferă șansa să se reabiliteze prin sânge și să-și recâștige bunul nume și gloria militară.

Dezvăluirea ideii principale și a semnificațiilor creative și morale ale piesei lui B. Lavreniov *Pentru cei care sunt pe mare*, constituia scopul pentru care se întruneau eforturile întregii echipe, conștientizarea căruia a contribuit la crearea unui ansamblu artistic unitar. V. Axionov le explica pe toate prin dragostea și devotamentul față de patria-mamă.

Astfel, în tratarea personajelor piesei (atât principale, cât și episodice), precum și la alegerea actorilor pentru anumite roluri, V. Axionov reieșea anume din aceste considerente. Regizorul era principal la distribuirea personajelor în dependență de puterea acțiunilor și a contraacțiunilor, deoarece de acest fapt depindea rezolvarea problemei dezvoltării complexe a spectacolului. Analizând textul piesei, V. Axionov, în fiecare caz concret, în fiecare episod, le dezvăluia actorilor ideea că acțiunea complexă este o secvență logică exactă în mișcarea continuă a subiectului și în perspectiva semantică a spectacolului. Din acest punct de vedere, fiecare scenă, fiecare replică a actorului constituia o verigă

necesară în construirea ei. Din împletirea diferitelor linii de acțiune ale personajelor, în spectacol se dezvoltă, conform opiniei lui V. Axionov, „o partitură”, o acțiune completă, care reunește actorii și alte mijloace de expresie teatrală (lumina, muzica, decorațiunile etc.) cu publicul.

Conflictul principal al piesei *Pentru cei care sunt pe mare* se desfășoară între Maximov și Borovski. Actorul I. Datsky crea chipul lui Maximov drept un veritabil și puternic ofițer sovietic, care își iubește slujba și știe cum să-și construiască corect relațiile cu prietenii și cu subalternii, personificând forța principală pozitivă a spectacolului. Acesta era om un optimist, educat, bine-maniert și inteligent, având o cultură morală și interioară înaltă. În relațiile sale cu colegii și cu ofițerii de rang superior se comporta cu demnitate și respect, era delicat cu femeile. Un recenzent scria: „*Este exigent și sever cu sine însuși și cu cei din jur. Numai astfel de oameni câștigă întotdeauna și în toate*”¹.

În jurul lui Maximov s-au grupat celelalte personaje - Comandantul Batalionului Haritonov (N. Muratov), locotenentul Recalo (V. Polișciuk) și medicul Șabunina (E. Kuznețova). În textul piesei, imaginile lor nu au fost evidențiate la fel de proeminent. Cu toate acestea, V. Axionov, în lucrul cu actorii, a încercat să le dea calități individuale. Lui Haritonov i-a impus trăsături de soliditate și importanță; locotenentul Recalo, rom, potrivit lui V. Axionov, este impulsiv și pasional, medicul Șabunina - o femeie nobilă, care-și iubește soțul și suferă din cauza aroganței acestuia.

Chipurile eroilor principali erau completate prin atitudinea față de ei a mecanicului Lișiov (V. Kruglov), a artistei Gorelova (D. Arbenina), a chelneriței Olecika (N. Donțova).

Jocul actorului B. Slobodski, care a creat pe scenă chipul extrem de complex și de controversat al lui Borovski, a fost definit drept o reușită artistică. „... *El este nevoit parcă să poarte întotdeauna o mască, ascunzându-și de cei din jur identitatea, iar din această cauză acest rol devine și mai dificil pentru actor. Desenul exterior al rolului i-a reușit perfect artistului Slobodski. Dar mi-ar place să văd mai multă simplitate și naturalețe în unele scene*”².

A fost apreciat pozitiv și efortul artistic al actorului V. Polișciuk, care „... *viu și pasional a reprodus imaginea unui țigăn - Locotenentul Recalo*”. Dar criticului nu i-a părut prea reușită interpretarea cântecelor țigănești, pe care actorul le cânta în spectacol: „*Ne-ar plăcea ca artistul, îndepărtându-se de sforțările triviale de cârmă, să ne arate frumusețea, amplexarea, pasiunea și îndrăzneala unui cântec țigănesc veritabil*”³.

Personajele feminine au primit aprecieri diverse de la critici: „*Simplă și convingătoare este în rolul soției lui Borovski, a medicului Șabunina, actrița E. Kuznețova. Acest lucru nu poate fi spus despre actrița D. Arbenina, care a interpretat rolul artistei Gorelova. În locul unei naturi integre, care poate iubi puternic și cu adevărat, s-a obținut tipul unei actrițe provinciale medii, cu gesturi și intonații caracteristice ștampilate, pe care regizorul V. Axionov nu le-a putut elimina în timpul repetițiilor*”⁴.

Cuvinte de laudă din partea criticilor au primit actorii N. Muratov, V. Golovcenko și V. Kruglov. Primul a creat chipul lui Haritonov - Comandantul Batalionului, al doilea - pe cel al locotenentului Lishev, al treilea - pe cel al mecanicului. Tinerii actori P. Golovkov (radiotelegrafistul Apanasenko) și N. Donțova, de asemenea, conform părerii criticului, s-au descurcat bine în micile roluri episodice.

În fața publicului au apărut chipurile unor oameni reali, cu toate calitățile lor pozitive și negative, tinzând spre perfecțiune, spre bunătate și căutând modalități de a face viața mai bună, mai cinstită și mai nobilă.

Atmosfera reală de război se revela în scenografia spectacolului, realizată de pictorul D. Mordokovici. Muzica compozitorului A. Karasik reproducea simțul emoțional și psihologic al timpului.

Piesa a fost primită cu entuziasm de publicul larg și de critica de specialitate. În ziarul *Sovetskaya Moldavia* a apărut o cronică pozitivă. Criticul de teatru a remarcat faptul că „... începând cu Prietenii vechi, teatrul a continuat să arate linia unor adevărați oameni optimiști ai epocii sovietice”⁷⁵. În general, spectacolul *Pentru cei care sunt pe mare* a fost estimat ca având o mare valoare educațională pentru tineri.

În 1947, V. Axionov lucrează la spectacolul *Întâlniri memorabile* după drama psihologică a lui A. Utevsky despre ofițerii sovietici care au fost în prizonierat german și despre atrocitățile războiului. Puțini știau atunci că A. Utevsky este un eminent biolog sovietic, dar nu un dramaturg profesionist, și că el face literatură „în timpul său liber”. Dintre toate lucrările lui A. Utevsky doar piesa *Întâlniri memorabile* s-a bucurat de popularitate. Ea a fost scrisă în timpul vieții autorului în spatele frontului, la Frunze, și se intitula inițial *Riscul siguranței*. Piesa a fost pusă în scenă în 1945, având succes în mai mult de 100 de teatre din țară.

În interpretarea temei principale a piesei, V. Axionov a fost solidar cu A. Brushteyn, autorul articolului *Întâlnirea cu conștiința* („Gazeta literară” / («Литературная газета», 01.12.1945): „*Patru ani războiul a făcut ravagii în lume. Ca nisipurile din furtunile de nisip, ca fulgii în viscol alergau oamenii, sufletele și destine lor. Războiul s-a terminat, - atunci am început să numărăm rănilor, camarazii să ni-i numărăm*”. Acum, în primele luni de pace, stăm în fața pierderilor noastre considerabile, în fața mândriei de realizările noastre, în fața unei noi înțelepciuni, pe care am învățat-o de la război. Dispersați în ultimii ani între aceasta și cealaltă parte a frontului, ne reîntâlnim și ne privim ochi în ochi: „Cine ești tu astăzi? Unde ai fost în acești ani? Ai luptat, ai lucrat sau ai stat ascuns? Răspunde, trebuie să știm cu cine vom reconstrui tot ce a mutilat războiul”. Aceleași întrebări, pe care ni le punem reciproc, fiecare dintre noi și le pune el însuși - într-o întâlnire secretă cu conștiința sa ...”⁷⁶.

Criticii au salutat precaut piesa dramaturgului neprofesionist, găsindu-i o mulțime de neajunsuri. Părerea lui V. Axionov coincidea cu a lor. El considera că valoarea artistică a piesei este inegală, pe alocuri pare pur și simplu nereușită. Se cereau comple-

tări regizorale, imaginație artistică și căutări actricești solide pentru a evita, în limita posibilităților, bombasticismul și șabloanele. Cu toate acestea, conform opiniei recenzentului A. Vasiliev, care a publicat un articol în „*Moldova sovietică*”, „... spectacolul *Întâlniri memorabile* este vesel și inteligent, simțindu-se ideea regizorului și scopurile exacte. El preamărește curajul și demnitatea patrioților sovietici, care nu-și crușau viața pentru viață, fiind pregătiți să se jertfească pentru Patrie”⁷⁷.

În acest spectacol, actorul N. Muratov, interpretul rolului principal - al scriitorului Zavyalov - a fost capabil să arate în mod convingător sufletul complex, contradictoriu al eroului, retrăirile sale ca tată, cetățean și om de creație. Prin trăsături actricești rezervate (pauze logice, gesturi și mimici reușite), el a eliminat limitele și caracterul schematic al personajului, l-a făcut convingător și real. În rolul Inei, a mezei lui Zavyalov, a debutat actrița N. Donțova. Neavând suficientă experiență și măiestrie actricească, regizorul a lucrat mult cu ea pentru a-i conferi rolului expresivitate și veridicitate. Acest lucru în comun cu V. Axionov i-a lăsat o impresie de neuitat, mai târziu ea scriindu-i o scrisoare de recunoștință „pentru cooperarea și pentru ajutorul acordat în educația ei ca actriță”⁷⁸. Rolul fetei fricoase și lașe Nadia a fost creat de actrița E. Cernușenko, care, fără penetrarea profundă în experiențele sufletești ale eroinei, a tratat acest chip printr-o afișare superficială și printr-un sentimentalism excesiv.

După spectacolul *Întâlniri memorabile*, V. Axionov începe repetițiile piesei lui C. Simonov *Întrebarea rusească*, care avea în acei ani o mare pondere socială și politică. Pentru V. Axionov această piesă era deosebit de importantă. În aceeași perioadă, frațele său mai mic Vsevolod lucra la rolul lui Harry Smith din filmul lui Mihail Romm *Întrebarea rusească*. Filmul a fost lansat în cinematografele din Moscova în 1947 și a avut un succes imens, iar Vsevolod Axionov, pentru munca actricească, a fost distins cu Premiul Stalin de gradul I.

În această piesă este vorba despre lupta unui jurnalist american cu reprezentanții businessului mare. Prima montare a textului a eșuat și a primit critici severe. Colectivul teatrului a fost acuzat de conceperea prost gândită a soluției dramatice, de calitatea slabă a scenografiei, de jocul actoresc necalitativ. În următorul sezon teatral, V. Axionov a încercat să reia montarea piesei lui C. Simonov, îmbunătățind decorul și aprofundând interpretarea chipurilor. Au fost implicați următorii actori: V. Strelbițki (McPerson), L. Chinidjyants (Smith), A. Nikolaev (Jessy), V. Kruglov (Murphy) etc.

Secretarul responsabil al Uniunii Scriitorilor din Republica Moldova, Korenfeld, în memorandumul său, scria următoarele: „După primul eșec, Trupa Teatrului Dramatic rus a recurs la o abordare auto-critică în montarea piesei *Întrebarea rusă*, în noul sezon a schimbat radical întregul spectacol și a avut succes. Cu toate acestea, decorul lasă mult de dorit, unele chipuri trebuie îmbunătățite”⁷⁹.

Căzând de acord cu unele obiecții ale lui Korenfeld, V. Axionov comenta acest spectacol în felul următor: „... Spectacolul este complet reconstruit. Per-

sonajele au fost modificate din punct de vedere regizoral, a fost schimbat întregul decor al spectacolului. Au fost înlocuiți aproape toți actorii principali. Am modificat radical spectacolul, conștientizând valoarea politică și educațională a piesei. Principala diferență față de primul spectacol constă în faptul că centrul de evenimente este concentrat în jurul lui Smith. Spectacolul are toate premisele pentru o îmbunătățire ulterioară continuă¹⁰. Cu toate acestea, trebuie de remarcat faptul că această variantă a spectacolului nu s-a menținut în repertoriu.

Un succes enorm la public l-a avut spectacolul **Liubovi Iarovaia** de Constantin Treniov, pus în scenă de regizorul V. Axionov în 1947. Montată aproape în toate teatrele din Uniunea Sovietică și consolidându-și poziția de piesă-tip a perioadei sovietice, *Liubovi Iarovaia* era considerată dramaturgia clasică a teatrului sovietic, iar montările - un fel de „test de maturitate creatoare”.

Piesa a fost pusă în scenă prima oară la Teatrul Malii în 1926 (regizor I. S. Platon, *Liubovi Iarovaia* - V. Pașennaia). Henri Barbusse, care a văzut spectacolul din Moscova în 1927, a comparat starea de spirit din sală cu „un suflu puternic de libertate”. Chipurile create în spectacol se caracterizau printr-un conținut atât de uman, încât pe diferite scene nășteau un număr infinit de interpretări, oferindu-le actorilor un material bogat și viu. Spectacolul a fost numit „o victorie strălucită a dramaturgiei tinere și a măiestriei actricești vechi pe sectorul revoluționar al frontului nostru de creație”¹¹.

Acțiunea are loc într-un fost conac unde este plasat Comitetul revoluționar. Armata Roșie primește un mesaj că podul Jeglovsky este capturat de albgardiști. Lupta se dă în apropierea orașului, se încheie evacuarea. Comandantul Koșkin a decis să rămână acolo cu asistentul său Șvandy și să încerce să arunce în aer podul. Liubovi Iarovaia trebuia să fie persoana lor de legătură. În vâltoarea evenimentelor, ea își întâlnește soțul, pe care îl credea mort. Surprinzător, el se prezintă drept locotenentul Iarovoi, deși inițial figura ca și locotenentul Koșkin din Statul Major.

Orașul este capturat, iar conacul devine tabăra albilor. Acolo, dactilografa Panova flirtează cu ofițerii. Liubovi Iarovaia se prezintă drept adeptă a albgardiștilor. Ea vine cu scopul de a cere ajutor în eliberarea întemnițaților, Panova răspunzându-i că i-ar strivi cu plăcere. Liubovi Iarovaia o acuză pe Panova că i-a trădat pe bolșevici.

Panova îl preîntâmpină pe locotenentul Iarovoi că-l așteaptă soția. El se grăbește la ea, îi face declarații de dragoste. Liubovi este de acord să-l ierte, cu condiția ca el să-i salveze pe prizonieri, dar el o refuză. Liubovi Iarovaia se autoacuză că nu și-a putut înfrânge dragostea pentru soț și, astfel, și-a trădat camarazii. Mai întâi, Liubovi își amenință soțul cu revolverul, apoi îndreaptă țeava spre sine. Iarovoi ordonă să fie întemnițată, iar prizonierii să fie împușcați. Marinarul Șvandy o eliberează printr-un șiretlic pe Liubovi Iarovaia. Lângă închisoare se adună o mulțime ce organizează un atac. Locotenentul este arestat. Liubovi Iarovaia se dezice de el, după care comisarul Koșkin o numește tovarăș credincios.

Se consideră că chipul lui Liubovi Iarovaia a completat acea galerie națională de portrete ale femeilor din Rusia create de Pușkin, Turgheniev, Tolstoi, Gorky și Nekrasov. Până la ultima suflare, ea își dedică viața poporului său, interesele personale și le subordonează societății, binele poporului îl pune mai presus de orice. Acest rol a fost jucat cu succes de mai multe actrițe de la V. Marețkaia până la I. Ciurikova.

V. Axionov și-a conceput spectacolul ca pe o pânză monumentală. Acest plan i-a reușit destul de bine.

Participantele celei mai importante confruntări, extinse de-a lungul întregii piese, sunt cele două personaje feminine: Liubovi Iarovaia și Pavla Panova. La prima vedere, aceste femei ar trebui să se aseme-ne - sunt curajoase, au o voință puternică, au o soartă similară (ambele și-au pierdut soții). Dar, chiar de la începutul piesei, vedem că liniile lor se divizează, în primul lor dialog Liubovi Iarovaia spunând: „Este evident că nu toate văduvele sunt tovarăși”. Acest lucru atrage imediat atenția și suscită interes în dezvoltarea relațiilor dintre ele.

Rolul lui Liubovi Iarovaia a fost pentru prima oară interpretat la Chișinău de Artista Emerită a RSFSR V. Bogdanova. După cum sa menționa în recenzii, „... de la apariția sa pe scenă și până la sfârșitul spectacolului, actrița a capturat în totalitate publicul, l-a făcut să trăiască împreună cu eroina ei toată drama, să sufere și să se bucure. Actrița a creat chipul femeii ruse, al unui luptător curajos al revoluției. Scenele în care Liubovi Iarovaia află că soțul ei este dușman al revoluției sunt pline de dramatism”¹².

Pe Pavla Petrovna Panova autorul o descrie drept „un cruiser francez cu marinari”. Văduvă aristocrată, ea se joacă în propriile jocuri. Pierzându-și recent soțul arhitect, capul familiei, care i-a fost „ca un zid de piatră”, ea este forțată să supraviețuiască singură, să-și apere dreptatea. Ea este aproape o figură centrală în ambele tabere, fiind responsabilă de corespondență și de toate informațiile. Ea este înconjurată de daruri, atenție și se simte întrebată ca o damă mondenă.

În acest rol a debutat actrița V. Suhariova. „Chiar dacă nu întotdeauna uniform, totuși actrița a reușit să creeze un chip foarte complex al reprezentantei nobilimii pe cale de dispariție. Ea a făcut un efort artistic mare, jocul ei este lejer, fără nici un semn de tensiune interioară”¹³.

Actorul L. Cinidjyanț a creat chipul lui Mihail Iarovoi drept un jucător politic fără suflet, lipsit de voință și drept un om necinstit care și-a trădat iubirea. Publicul i-a apreciat la justa valoare capacitățile actricești excepționale. În interpretarea sa, „... Mihail Iarovoi nu este doar un inamic crud, dar un inamic șiret, viclean. El este conștient de sfârșitul său inevitabil, dar se agață de viață, nu ezită să folosească orice mijloace de luptă, călcând în picioare iubirea soției sale, îi întemnițează tovarășii, pregătindu-le execuția. În jocul actorului ar fi putut apărea o criză neurastenică, dacă acesta nu ar fi intrat profund în rol și nu i-ar fi citit gândurile eroului său. Mihail Iarovoi, în interpretarea lui L. Cinidjyanț, nu este un dușman

*pompos afișat, nevrotic și isteric, ci viclean, cu sânge rece și crud*¹⁴.

O apreciere pozitivă l-a meritat în acest spectacol interpretul rolului lui Șvandy. Actorul S. Sevastyanov a jucat perfect fragmentul cu pachetul din ultima scenă, publicul răsplătindu-l pe merit cu aplauze. De asemenea, povestirea sa despre „întâlnirea” cu Karl Marx este foarte interesantă.

V. Kruglov a pictat minunatul și suculentul chip al lui Pikalov, al țăranelor în haina sa, pe care îl atrage pământul. Actorul a dezvăluit lumea interioară a personajului său.

I. Datski nu a jucat, ci a trăit pe scenă. El l-a prezentat pe comisarul Roman Koșkin drept un om calm, simplu, curajos, din popor. El a găsit culori luminoase, pentru a descoperi pe deplin lumea interioară a eroului său, pentru a-i arăta convingerile, marea credință în victorie.

Spectacolul a fost extrem de înalt apreciat de critici și salutat călduros de public. Se scria: „*Pânza istorico-artistică mare, concepută și oferită de Artistul Emerit al RSS Moldovenești V. Axionov, este destul de reușită. În întregul spectacol se simte un înalt gust artistic, o idee regizorală profundă. Directorul de scenă a pătruns cu dragoste în conținutul ideologic al piesei și a dezvăluit larg chipurile personajelor, a prezentat tipuri vii ale Războiului Civil. Cum cerea publicul în acele momente dificile, spectacolul a reînviat romantismul fermecător al revoluției, lupta*

muncitorilor, lăsând o impresie extrem de viguroasă și temperamentală”¹⁵.

Scenografia spectacolului a fost făcută cu gust artistic de D. Mordohovici, decorațiile aleii și ale barului de vară fiind foarte bine concepute. Acompaniamentul muzical completează minunat spectacolul, fiind compus de S. Zlatov din cântecele populare și din timpul Războiului Civil.

În pofida succesului la public, problemele materiale ale teatrului se simțeau foarte acut. Teatrul nu-și avea propriul sediu, nu avea nici subvenții, și, în consecință, nici surse pentru scenografia spectacolelor.

În pofida tuturor problemelor, V. Axionov credea că, dacă actorul vrea cu adevărat să-și îndeplinească datoria publică, el trebuie să prețuiască tehnica artei sale, realizând aceste obligații prin mijloacele sale profesionale. El nu poate accepta deficiențele măiestriei sale, nu poate neglija posibilitățile de perfecționare a tehnicii sale interne și externe. E o întreagă cultură pe care se crește și care se cultivă de-a lungul anilor. Ea poate fi învățată și absorbită într-atât, încât să intre în trupul și sângele actorului, să-i devină a doua natură, să fuzioneze cu el organic o dată pentru totdeauna, să-l refacă pentru scenă.

Evaluând importanța istorică a sistemului lui K. Stanislavski, V. Axionov sugera că, probabil, nu există o altă teorie teatrală care a avut un impact atât de profund asupra dezvoltării lumii artistice.

Referințe bibliografice:

¹ Светланов, В.. *За тех, кто в море*. In: *Молодежь Молдавии*.

² Ibidem.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

⁶ Аксёнов, В.. *Мемуары*. Рукопись. Arhiva familiei Axionov.

⁷ Васильев, А. *Памятные встречи*. In: *Советская Молдавия*, 13 апреля 1947 г.

⁸ Аксёнов, В.. *Мемуары*. Рукопись. Arhiva familiei Axionov.

⁹ Аксёнов, В.. *Мемуары*. Рукопись. Arhiva familiei Axionov.

¹⁰ Аксёнов, В.. *Мемуары*. Рукопись. Arhiva familiei Axionov.

¹¹ *Правда*. 15 января, 1927, стр. 3

¹² Шмонин, А.. *Любовь Яровая*. In: *Советская Молдавия*, 28 ноября, 1947 г.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem.

Operele compozitorilor din Moldova pe scena Liricului chișinăuian (2). Alexei Stârcea: *Inima Domnicăi* („Domnica”, „Eroica Baladă”)

Rezumat

Operele compozitorilor din Moldova pe scena Liricului chișinăuian (2). Alexei Stârcea: *Inima Domnicăi* („Domnica”, „Eroica Baladă”)

Autorul vorbește despre opera *Inima Domnicăi* de A. Stârcea, operă ce a cunoscut trei variante cu diverse denumiri: premiera variantei întâi, cu titlul menționat, a avut loc la 8 mai 1960 și a fost prezentată în același an la Decada Literaturii și a Artei de la Moscova. A doua variantă, cu denumirea „Domnica”, a fost prezentată pe scena Teatrului de Operă și Balet din Chișinău la 14 octombrie 1964. Premiera ultimei variante a avut loc la 14 octombrie 1970 în același teatru. În cadrul acestei creații s-au evidențiat soprana P. Botezat (Domnica), mezzosoprana T. Alioșina (Olga), tenorul V. Tretiak (Sava), baritonii T. Cuzminov (Toma), N. Bașkatov (soldatul), un succes deosebit l-a repurtat primadona Operei Naționale M. Bieșu în rolul central (Domnica). În diverse ziare și reviste republicane și unionale au fost menționați dirijorii: T. Gurtovoi, I. Alterman, L. Hudolei, regizorul E. Platon, scenograful K. Lodzeiski. Critica de specialitate a menționat talentul componistic al compozitorului A. Stârcea, remarcând, în mod special, ansamblurile corale, folosirea ingenioasă a folclorului moldovenesc, dar și inspiratele citate din diverse melodii rusești.

Cuvinte-cheie: operă, arioso, teatru, premieră, variantă, recitativ, scenograf, regizor, dirijor, cor, ansamblu, orchestră, scenă, decadă, aniversare, critic, articol.

Summary

Works of composers of Moldova on lyrical scene of Chișinău (2). Alexei Stârcea: *Inima Domnicăi* („Domnica”, „Eroica Baladă”)

The author writes about the opera *Inima Domnicăi*, by A. Stârcea, the opera that had three versions under different titles: the premiere of the first version with a mentioned above title took place on the 8th of May, 1960 and it was performed in the same year at the Decade of Literature and Art from Moscow. The second version with the title Domnica was performed on the stage of theatre of Opera and Ballet from Chisinau on the 14th of October 1964. The premier of the last version was on the 14th of October 1970 in the same theatre. Within this creation were marked out soprano P. Botezat (Domnica), mezzosoprano T. Alioșina (Olga), tenor V. Tretiak (Sava), baritones T. Cuzminov (Toma), N. Bashkatov (soldier), special success achieved the prima donna of the National Opera Maria Bieshu in the main role (Domnica). In different newspapers, republican and union magazines were mentioned the conductor T. Gurtovoi, I. Alterman, L. Hudolei, the director E. Platon, scenographer K. Lodzeiski. The critics brought into the light the compositional talent of the composer A. Stârcea, and pointed out in a special way the choir, the ingenious use of the Moldovan folklore, but also the inspirational quotes from various Russian songs.

Keywords: arioso, opera, premier, version, recitative, scenographer, director, conductor, chorus, ensemble, orchestra, stage, decade, anniversary, critic, article.

La 23 decembrie 1959, în Teatrul de Operă și Balet, a avut loc ședința Consiliului artistic al Liricului moldovenesc, împreună cu conducerea Uniunii Compozitorilor din Moldova, la care s-a discutat opera lui Alexei Stârcea, *Inima Domnicăi*. Libretul era semnat de A. Gujel. Este unica dată în istoria Consiliilor artistice ale tuturor teatrelor din Moldova (și din toate timpurile), când la astfel de ședințe a participat un Secretar al CC al PCM (D. Tcaci), dar și un șef de secție de la cea mai serioasă instituție a comuniștilor moldoveni (C. Ilișenco), Ministrul culturii (A. Lazarev), marcante personalități din diverse domenii ale artei, reprezentanți ai obștinii, colaboratori ai teatrului, în total - peste 120 (!) de persoane. Acest „agiotaj artistic”, care, de fapt, era unul politic, se crease datorită pregătirii Republicii

Sovietice Socialiste Moldovenești pentru Decada Literaturii și a Artei de la Moscova, ce avuse loc între 27 mai și 5 iunie 1960. Pentru acest eveniment se pregăteau numeroase formații din toată republica: de la amatori la reprezentațiile celor mai cunoscute colective profesionale. Aprecierea nivelului artistic și a mesajului ideologic ale colectivelor aprobate pentru Decadă a fost pusă în sarcina celor mai înalți demnitari ai partidului și guvernului RSSM. La Moscova trebuia de demonstrat cu orice preț că moldovenii au atins „înalte culmi” în literatură și artă, datorită „revenirii Moldovei în marea familie frățască a Uniunii Sovietice” și grijii PCUS pentru „fericirea popoarelor din republicile-surori”.

Până la audierea operei *Inima Domnicăi* de A. Stârcea, comisia respectivă aprobase deja pentru

Decadă operele lui D. Gherșfeld *Grozovan* și *Aurelia*, baletele *Spada frântă* de E. Lazarev și *Zorile* de V. Zagorschi.

...Primul a luat cuvântul compozitorul V. Sîrohvatov¹, care s-a referit, în special, la limbajul muzical al operei, menționând splendida armonie a corurilor, mai puțin impresionat fiind de „nonacordurile și septacordurile complicate”, folosite în clavier. Recenzentul și-a exprimat îngrijorarea că, din această cauză, orchestrarea lucrării va fi, în unele momente, destul de dificilă. Dar, în general, compozitorul a apreciat opera și a recomandat-o pentru montare.

Importantă, însă, era părerea Comitetului Central despre materialul prezentat. Ca poziția CC-ului să fie clară din start, imediat după primul vorbitor și-a expus părerea D. Tcaci², care a spus că „*opera este bună, cu un libret excelent*”, dar „*din cauza necunoașterii de către interpreți a limbii moldovenești, este dificilă pătrunderea în conținut*”. Interesant e și faptul că Secretarul CC vorbise despre partea muzicală a lucrării, operând cu un vocabular profesionist muzicologic (deși nu avea studii în domeniu), ce ar însemna că demnitarul venise bine pregătit de către specialiști, dând totodată să se înțeleagă că partidul a luat deja decizia ca opera *Inima Domnicăi* să fie prezentată la Decada de la Moscova.

C. Iliășenco, după ce a accentuat că în repertoriul teatrului trebuie, în mod obligatoriu, să fie o creație cu temă contemporană, le-a recomandat atât autorilor operei, cât și interpreților, să țină cont de observațiile făcute.

La acea ședință au mai vorbit ministrul culturii A. Lazarev, compozitorii D. Gherșfeld, V. Zagorschi (pe atunci director de teatru), L. Gurov, regizorul Gh. Ghelovani, dirijorii I. Alterman, T. Gurtovoi și alții. Chiar dacă, în unele cazuri, criticele erau dure, până la urmă lucrarea, după cum era de așteptat, a fost recomandată pentru montare și acceptată pentru Decadă.

La 25 aprilie 1960, într-un cerc mai restrâns, opera *Inima Domnicăi* de A. Stârcea a fost discutată din nou. S-au făcut noi observații, ca peste trei zile, la 28 aprilie, în prezența unei comisii cu reprezentanți de la Moscova și a consiliului artistic al teatrului³, spectacolul să fie expus în ultima variantă înainte de premieră. Pentru că era vorba de Decadă, la acea prezentare fusese invitat șeful Direcției muzicale a Ministerului culturii al URSS, A. Vartanean, care a conchis că opera poate fi prezentată publicului moscovit. Se cerea doar revenirea la scenografie, la „acțiunile caleidoscopice inutile” din tabloul al V-lea, dar și la Finalul care „ar trebui să fie mai glorios”. Și-au mai expus părerea compozitorul D. Gherșfeld („*e o muzică bună, dar cam complicată, o muzică cu un colorit național destul de reliefat*”), artistul plastic și cântărețul L. Dubinovschi („*unele costume sânt uneori caraghioase*”, „*există o discordanță dintre mobilierul de pe scenă și scenografie*”), cunoscuta cântăreață de muzică populară T. Ceban („*sânt mândră ca avem o a treia operă și nu doar pe un subiect istoric, ci pe o temă sovietică*”), ministrul culturii A. Lazarev

(„*S-a convins toată lumea că dacă ne stăruim, putem realiza o lucrare demnă de a o prezenta la Decadă*”), au vorbit și alte personalități, care s-au pronunțat pentru noul spectacol.

Premiera operei *Inima Domnicăi* de A. Stârcea a avut loc la 8 mai 1960, adică în ajunul marcării de către poporul sovietic a Zilei Biruinței în cel de-al Doilea Război Mondial. Era, deci, foarte binevenit subiectul operei, având în vedere grija permanentă a regimului de a forma în rândurile publicului larg, prin intermediul artei, o conștiință sovietică, o mentalitate nouă, cu adevărat marxist-leninistă.

Deși, la prima vedere, *Inima Domnicăi* ar fi o simplă povestire de dragoste, ea, de fapt, proslăvește *măreția morală a fetei moldovence, care s-a jertfit pentru cauza dreaptă a poporului*⁴. Cum s-a ajuns la această jertfire aflăm din fabula expusă în ziarul *Cultura Moldovei*: „*Cu limbă de moarte mama i-a poruncit (Domnicăi, n. n.) să-și lege viața cu bogatul hangiu Sava. Rămasă singură pe lume, Domnica, fiică de slugă, e nevoită să devie mireasa hangiuului. Într-o zi de toamnă a anului 1916 ei se logodesc*”.

Dar Domnica nu va deveni soția lui Sava. Întâlnirea cu Toma, prietenul drag din adolescență, pe care Domnica îl credea mort pe front, hotărăște soarta ei. Toma, fratele hangiuului Sava, este în rândurile celor ce luptă pentru o lume mai dreaptă. El o va ajuta pe Domnica.

Aceasta caută să-și găsească un rost în viață. Devine soră de caritate, îngrijind cu devotament răniții de război. Și continuă să-l iubească pe Toma. Dar gândurile acestuia sunt în altă parte. În ultimul timp, o prietenie strânsă l-a legat de Olga, o revoluționară înflăcărată, tovarășa sa de luptă. Aflând că Toma va participa la o întrunire ilegală a revoluționarilor, Domnica vine să-l vadă. Însă pe urmele ei mergeau agenții secreți. Cazacii, chemați de dâșșii, o arestează de Olga și pe Domnica, fără însă să-l mai găsească pe Toma.

În celula din închisoare, Domnica se află în prada unei chinuitoare lupte sufletești, neștiind cum să-și răscumpere vina. Ea înțelege că viața Olgăi trebuie salvată, fiind necesară cauzei revoluționare, lui Toma. În cele din urmă decide: va muri în locul Olgăi. Trezindu-se din somnul ei greu, Olga n-o mai găsește pe Domnica în celulă. „*Domnică! Ce inimă! Cu așa inimi vom birui!*” Aceste ultime cuvinte, pronunțate de o deținută în celula închisorii, capătă un sens deosebit⁵. Anume acest „sens deosebit”, în opinia noastră, a determinat promovarea operei pentru Decada de la Moscova. Conta *subiectul*, conta *ideea*, chiar dacă aveau un înveliș naiv și nefiresc.

...Compozitorul Alexei Stârcea a fost și rămâne a fi o personalitate de o vastă cultură generală, de o rară inteligență, un muzician rafinat, care ne-a lăsat un șir de creații vocale, vocal-simfonice, instrumentale de cameră, corale etc., principala lucrare, ca gândire muzicală și ca dramaturgie, fiind, desigur, opera amintită, unica partitură din acest gen. În timpul vieții sale (a decedat în 1974 la vârsta de numai 55 de ani), nu se amintea despre studiile pe

care le făcuse la Facultatea de Drept a Universității din București (1937-1943), despre „marea școală a muzicii” pe care o învățase de la C. Stroescu (canto), M. Jora (armonie), D. Chiriac (teorie-solfegio), D. Cuclin (forme muzicale), C. Brăiloiu (istoria muzicii) în cadrul Academiei Regale de Muzică și Artă Dramatică din capitala regatului (1942-1945). Se menționa doar, în perioada tristei amintiri, că A. Stârcea și-a făcut studiile la Conservatorul din Chișinău (1945-1949) cu A. Mesneaeu (canto) și L. Gurov (compoziție). Fără prea multe amănunte, mai aflăm că din 1949 și până în 1955, tânărul compozitor s-a aflat cu serviciul în Rusia, la Kemerovo. Să nu ne întrebăm ce „dor” îl duse în Siberia, pentru că răspunsul e același ca și pentru alți zeci de mii ce au cunoscut GULAG-ul, mai ales că taică-său, Gheorghe Stârcea, era un cunoscut patriot basarabean. Important este că la întoarcerea în patrie, A. Stârcea s-a avântat cu toată dăruirea în viața cultural-artistică, ocupând posturile de secretar al Uniunii compozitorilor, profesor de canto la Școala medie de muzică, la Conservatorul „G. Musicescu”, a imprimat numeroase creații în calitate de solist-vocal la Teleradio-difuziune, dar activitatea componistică întotdeauna era pe prim-plan.

Opera *Inima Domnicăi* a apărut atunci când compozitorul avea o bogată experiență ca autor de creații în diverse genuri, dar și, probabil, datorită faptului că a fost un excelent interpret de romane, a evoluat cu succes în rolul lui *Oneghin* din opera *Evghenii Oneghin* de P. Ceaikovski, deci, cunoștea perfect posibilitățile și subtilitățile vocii umane, toate servindu-i la scrierea foarte profesionistă a partițiilor vocale.

După premieră, au apărut imediat mai multe cronici, opinii publicate în diverse ziare, autorii menționând, în mod special, faptul că evenimentul a întrecut așteptările. Curiozitatea, mai ales a specialiștilor, de a vedea și de a auzi noua lucrare era extrem de mare, dat fiind că unii din membrii consiliilor artistice, înțelegând că lucrarea va fi acceptată, în cadrul ședințelor oficiale se prezentau pozitiv, iar „prin coridoare” erau foarte „principiali”, criticând vehement creația prezentată și făcând la adresa compozitorului replici usturătoare.

Chiar din primele reprezentații, grație muncii asidue depuse de colectivul teatrului, se vedea și se auzea o inspirată creație a talentatului compozitor, care, printr-o bogată varietate de nuanțe, a propus spectatorului o partitură muzicală a cărei elemente de gen se succedau cu episoade de un lirism încântător. La baza operei *Inima Domnicăi* depistăm trei surse muzicale, folosite de autor pentru exprimarea mai adecvată a situației în care se desfășoară acțiunea.

Una din surse provine din folclorul moldovenesc, din cântecul popular, intonațiile lor trecând ca un fir roșu prin întreaga lucrare. Drept exemplu ne servesc corurile de la logodna lui Sava, prin cântecul soldaților din tabloul al treilea, dar și caracterizarea eroilor centrali: Domnica (*Cărăruie, căărăuie*) și Toma (*Mugur-mugurel*), compozitorul folosind cu

multă măiestrie strigăturile, melodiile lirice și cele haiducești.

A doua sursă muzicală este inspirată din cântecul revoluționar rus. Melodiile energice, în ritm de marș, interpretate cu mult entuziasm de „proletariat”, ne introduc într-o atmosferă optimistă, plină de încredere în biruința „viitorului luminos”.

Elementele de declamație, alternate cu inspirate melodii lirice, prezentate în formă de arioso, constituie a treia sursă, ce ne revelează originalitatea mijloacelor propuse de compozitor în redarea sentimentelor eroilor.

Critica de specialitate remarcă, în mod special, ca materie muzicală, cântec foarte reușit al Domnicăi *Cărăruie, căărăuie*. Totodată, se menționa că această căărăuie semnifică și calea spre o viață fericită, „drumul cel drept” ales de poporul moldovenesc, constituind chintesența lucrării. Or, anume *ideea* a determinat cointeresarea oficialilor locali de a monta opera și de a o prezenta la Moscova, pentru a demonstra Kremlinului că moldovenii, de la bun început, erau devotați cauzei revoluției socialiste.

Publicul nu a fost încântat de regia spectacolului (V. Navroțki) și nici presa nu a elogiât-o. Scenografia (K. Lodzeiski), la fel, nu a cules multe aplauze, cu excepția celei din tabloul cinci, care a fost apreciată de spectator. În schimb, important e că orchestra a cântat destul de curat, dirijată de T. Gurtovoi. El dirija primul său spectacol de operă, evidențiind frumoasele culori sonore ale partiturii folosite cu măiestrie de compozitorul A. Stârcea, fiind și el la prima încercare „de a gândi” în dificilul gen.

În rolurile centrale au evoluat P. Botezat (Domnica), având în palmares două eroine moldovence (Florica și Aurelia din operele *Grozovan* și *Aurelia* de D. Gherșfeld) și V. Tretiac (Sava), proaspăt solist al teatrului liric din Chișinău. Ambii interpreți au creat chipuri veridice, au captivat prin muzicalitate și voci frumos timbrate. Calități remarcabile (voce, joc actoricesc) au demonstrat și mezzosoprana T. Alioșina (Olga), T. Cuzminov (Toma), T. Sokolova (țiganka) și N. Bașcatov în rolul ostașului rănit. Rolul Domnicăi a mai fost interpretat inspirat și de E. Parnichi.

Evident că Decada Literaturii și a Artei din RSSM de la Moscova (1960) a fost organizată în scopuri politice, pentru a putea demonstra, în primul rând, credința poporului moldovenesc în puterea sovietică, în ideologia comunistă, în dorința de a trăi în „marea familie a republicilor-surori”. Repertoriul formațiilor artistice atât profesioniste, cât și de amatori, supravegheat de conducerea partidului de acasă, a „convins” oficialii moscoviți că Republica Sovietică Socialistă Moldovenească e pe calea cea dreaptă, că moldovenii vor depune toate eforturile pentru a construi „cea mai echitabilă societate din lume”.

Presa de specialitate, deși, obligatoriu, își începea publicațiile cu situația dezastruoasă pe care a cunoscut-o Basarabia în domeniul social-economic, politic și cultural până la „eliberarea” ei în 1940 de

către armata sovietică, se oprea și la calitatea celor prezentate în capitala URSS. Drept exemplu edificator poate servi amplul articol din prestigioasa, pe vremuri, revistă a Uniunii Compozitorilor din Uniunea Sovietică *Muzica sovietică* (*Советская музыка*)⁶, din care aflăm mai întâi că „o perioadă îndelungată am fost ocupați de România burghez-moșierească”. Apoi facem cunoștință cu opinia cunoscutului critic muzical D. Rabinovici cu privire la calitatea operelor și a baletelor moldovenești, prezentate la Decadă, dar și a interpreților noștri lirici. Referindu-se la *Inima Domnicăi*, impresionat de darul melodic al compozitorului A. Stârcea, expertul moscovit apreciază înalt cântecul țigăncii, majoritatea corurilor, precum și muzica din tabloul al șaselea, dar rămâne nemulțumit de „dominarea recitativelor în care pătrund fragmente (muzicale - n.n.) ce se vor a fi numite ariosi”. D. Rabinovici constată că recitativul din *Inima Domnicăi* nu este similar celor din operele lui Dargomâjski sau Musorgski, recitativ ce a cunoscut o dezvoltare fericită în creația lui Prokofiev. La A. Stârcea, spune criticul, „recitativele, în majoritatea cazurilor, sunt „depersonalizate” și „identice”, iar „aparitia lor, a recitativelor, în arii, destramă linia melodică, o lipsește de respirație și cantabilitate”. În final, D. Rabinovici apreciază primele încercări ale compozitorilor noștri în domeniul teatrului muzical, în cazul nostru a operei *Inima Domnicăi*, elogiază interpretii amintiți mai sus, menționează, spre deosebire de presa autohtonă, viziunea artistică a regizorului V. Navroțki și a scenografului K. Lodzeiski, care au adus pe scenă „extrem de impresionant și emoționant atmosfera încordată a anului 1917...”.

În toamna anului 1964, RSSM marca aniversarea a patruzecea de la formarea Republicii Autonome Moldovenești. Ziua de 12 octombrie, în timpul puterii sovietice, era considerată Zi Națională. O nouă variantă a operei *Inima Domnicăi* a fost binevenită pentru Liricul nostru și pe motiv că se apropia Plenara Uniunii Compozitorilor din Uniunea Sovietică, la care „republicile-surori” trebuiau să raporteze politica repertorială în teatrele muzicale.

Premiera a avut loc la 14 octombrie, autorii operei propunând spectacolului o nouă denumire - *Domnica*. Noua echipa de montare a fost formată din: dirijorul L. Hudolei, regizorul din România Bob Massini, scenograful K. Lodzeiski, maestrul de cor G. Strezev și maestrul de balet V. Râjikov.

În noua variantă, compozitorul A. Stârcea a atras atenția, în special, la dramaturgia ansamblurilor, la reliefaarea mai pronunțată a conflictelor dintre diferite caractere, a revăzut ultima scenă dintre Olga și Domnica, imprimându-i mai mult dinamism. Finalul operei este prezentat într-o nouă viziune, fiind mai emotiv, mai glorios. Chiar dacă se mai strecurau obiecții la adresa compozitorului, principala „durere” a fost regia neinspirată, mai ales în scenele de masă. S-a constatat, însă, o mai bună sunare a orchestrei și a corului. Nu au fost remarcate, însă, unele mici intervenții ale scenografului, iar dansurile nu prea au impresionat publicul.

Componenta cântăreților nu a suferit practic schimbări. Având deja o experiență mai bogată și mai convingătoare în tratarea eroinelor, aceleași P. Botezat (Domnica) și T. Alioșina (Olga) s-au prezentat mult mi bine. Ziarul *Cultura Moldovei* scria că P. Botezat „... a găsit mijloace expresive pentru a dezvălui lumea sufletească a eroinei sale. Maturitatea artistică a cântăreței i-a permis să se prezinte în fața publicului în cele mai bune condiții”⁷. Iar despre T. Alioșina, același ziar menționa: „Darul ei artistic, precum și înalta tehnică vocală i-au îngăduit să realizeze nespuse de convingător chipul revoluționarei ruse Olga”.

Rolul lui Toma a fost interpretat de tânărul cântăreț B. Raisov, care s-a bucurat de considerabile aprecieri ale publicului. În rolul lui Sava a evoluat D. Paraniuc, dar fără a impresiona în mod deosebit. D. Bașkatov, în rolul episodic al primului soldat, a fost iarăși remarcat.

A treia variantă a operei *Domnica*, denumită *Eroica baladă*, este montată la începutul anului 1970. Muzicologul M. Manuilov afirma că este o mare deosebire între prima și ultima redactare, în care „soarta individuală a eroilor a devenit acea prismă prin care s-au răsfrânt tendințele dezvoltării sociale ale luptei politice, problemei diferențierii sociale a forțelor în Moldova în ajunul Marii Revoluții Socialiste din Octombrie”⁸. În același articol, se mai menționa că pentru soarta noilor opere ale compozitorilor moldoveni este foarte important „nivelul artistic al întruchipării lor scenice”. Vorbind elogios despre dirijorul I. Alterman, care „a reușit să sublinieze cu multă finețe nuanțele lirico-psiologice din caracterul personajelor”, cronicarul evidențiază și „cunoașterea de către regizor (E. Platon - n.n.) a obiceiurilor, a caracteristicilor etnografice ale traiului moldovenesc, ce i-a ajutat să creeze un spectacol emoționant”. Însă accentul principal criticul îl pune pe interpretarea rolului principal - Maria Bieșu - a cărei „evaluare a contribuit în mare măsură la succesul spectacolului. *Domnica*, creată de ea, nu este numai o întruchipare desăvârșită a ideilor autorului în domeniul vocalului, ci și un personaj viu și real. Artistul a reușit să redea fiecărui gest, fiecărei intonații un colorit psihologic justificat. Rămâne în minte pătrunzătoarea interpretare de către cântăreața a cântecului „Cărăruie” în primul tablou. La M. Bieșu cântecul este un laitmotiv pentru o reflecție profundă, devenind parcă o problemă filozofică despre rostul vieții, despre drumurile vitale, necunoscute și pline de cotituri vertiginoase. Aria finală a *Domnicăi* cântată în celula închisorii este foarte mișcătoare.

Maria Bieșu îi face pe auditori să fie pătrunși de compătimire față de eroina ei, să resimtă mândria pentru isprava săvârșită de ea”.

Un alt cronicar, L. Țurcanu, referindu-se la această premieră, scria în ziarul *Cultura*: „Se cere menționată, în primul rând, interpreta rolului *Domnicăi* - Maria Bieșu, Artistă a poporului din RSSM, laureată a Premiului de Stat din RSSM, laureată a

concursurilor internaționale. E primul ei rol interpretat în limba maternă și trebuie să spunem că jocul actoricesc și interpretarea vocală impresionează în chip deosebit. Atmosfera lirică, meditativă a ariei „Cărăruie, cărăruie”, cântată de Domnica - M. Bieșu, e la început duioasă, iar treptat capătă accente tot mai dramatice. (...) Vocea cântăreței, de o rară profunzime și temperament dramatic în registrul grav, denotă o strălucitoare claritate a acutelor. Chipul Domnicăi este prezentat în continuă dezvoltare”.

Au fost menționați și alți interpreți. Ca și în variantele precedente, de o înaltă apreciere s-a

bucurat T. Alioșina (Olga), care în aria *Destin și steag* „redă cu o mare forță emotivă sentimentele contradictorii ale zbuciumatei sale eroine - amestec de pasiune și credință, reculegere în fața destinului și mistuitoarea dorință de libertate”¹⁰. Reușite au fost considerate rolurile create de V. Vasiliev (Sava), T. Cuzminov (Toma), N. Bașkatov (soldatul) și alții.

Premiera spectacolului a avut loc la 14 februarie 1970, reprezentația fiind consacrată aniversării a 100 de ani de la nașterea „celui mai viu dintre cei vii”. Cum se putea altfel?

Referințe bibliografice și note:

¹ Protocolul nr. 9 din 23.XII.1959 al ședinței Consiliului artistic al Teatrului moldovenesc de Operă și Balet cu participarea reprezentanților Uniunii Compozitorilor din Moldova, ai Ministerului culturii din RSSM, ai Comitetului Central al PCM și ai societății civile. ANRM, f.3265, inv. Nr.1, u.p.nr.13.

² Idem.

³ Protocolul nr. 11 din 25.IV.1960 al ședinței Consiliului artistic al Teatrului moldovenesc de Operă și Balet. ANRM, f.3265, inv.nr.1, u.p. nr.13.

⁴ Ilie, N.. *Inima Domnicăi*. In: *Cultura Moldovei*, 22.V.1960, Chișinău.

⁵ Idem.

⁶ Рабинович, Д.. *Молдавские оперы и балеты*. In: *Советская музыка*, nr. 8, 1960, Moscova.

⁷ Stolear, Z.. *Domnica - pe o nouă treaptă*. In: *Cultura Moldovei*, 1.XI.1964, Chișinău.

⁸ Manuilov, M.. *La unison cu timpul*. In: *Chișinău. Gazetă de seară*, 1, 20.II.1979, Chișinău.

⁹ Țurcan, L.. *Efigia timpului reconstituit*. In: *Cultura*, 11.IV. 1970, Chișinău.

¹⁰ Idem.

Politicele editoriale promovate de instituția de stat TV Moldova în anii 1994-2004

Rezumat

Politicele editoriale promovate de instituția de stat TV Moldova în anii 1994-2004

În cadrul acestui articol sunt prezentate argumente în favoarea afirmației autorului că în activitățile Televiziunii Naționale din anii 1994 – 2004, în comparație cu primii ani de tranziție spre o societate democratică, este atestat un regres la capitolul libertatea de exprimare, pluralismul de opinii, obiectivitate. În anul 1994, în urma alegerilor parlamentare, se schimbă raportul de forțe ajunse în legislativ și un partid de stânga, format din nomenclatura veche a Partidului Comunist obține majoritatea voturilor. Urmează schimbarea politicilor editoriale, și din grila de emisie sunt retrase programele de dezbateri, este îngădită participarea la emisie a partidelor de opoziție, se omit teme de actualitate, cum ar fi șomajul, corupția, privatizarea ilicită, protestele sociale ș.a. Politicile editoriale elaborate de televiziunea de stat erau direcționate de restricții prin care era promovat doar punctual de vedere al autorităților și nu era admisă o reflectare pluralistă, echidistantă a fenomenelor politice și sociale.

Cuvinte-cheie: politici editoriale, societate democratică, libertate de exprimare, pluralismul de opinii, acces la informație, tranziție, control politic.

Summary

Editorial policies promoted by the institution of state TV Moldova during 1994-2004

In this article are the author's arguments supporting the statement that the activities of the National Television during 1994 - 2004 compared to the first years of transition to a democratic society, has noted a regression in terms of freedom of expression, pluralism of opinions, objectivity. In 1994, following parliamentary elections, the balance of forces in the Parliament was changed and leftwing party formed by the old Communist Party nomenclatura get the most votes. The change of the editorial policy follows and debate programs are removed from program schedule, participation to the shows of opposition parties is restricted, topics are omitted such as unemployment, corruption, illegal privatization, social protests, etc. Editorial policies developed by state television were restricted that only promoted the views of authorities and a pluralist, impartial reflection of political and social phenomena was not allowed.

Keywords: editorial policy, democratic society, freedom of expression, pluralism of opinions, access to information, transition, political control.

Începutul anilor '90 ai secolului trecut, după declararea suveranității Republicii Moldova (1990) și independenței țării (1991), a schimbat procesele de comunicare în masă. Ca urmare, timp de câțiva ani (1990 - 1994), politicile editoriale ale Televiziunii Naționale din Moldova, bazate pe procesele de democratizare a societății, au cunoscut o mai mare deschidere în reportajele de știri, dezbaterile publice și programele de divertisment.

Însă, în anul 1994, în urma alegerilor parlamentare, se schimbă raportul de forțe din legislativul republicii. Un partid de stânga, Partidul Democrat Agrar din Moldova, format în majoritate din nomenclatura veche a partidului comunist, în urma scrutinului, obține majoritatea voturilor, iar odată cu voturile și dreptul de a forma executivul, alte organe de conducere, adică de a-și promova propriile obiective politice, care, după cum ne-au demonstrat realitățile, nu puneau drept scop principal susținerea proceselor de democratizare a societății.

Noul raport de forțe politice, noua situație social-politică stabilită în Republica Moldova nu putea să nu influențeze activitatea celui mai important mijloc de comunicare în masă - Televiziunea Națio-

nală. La 11 martie 1994, a fost emis un decret prezidențial prin care se lichida Radioteleviziunea Națională, care a activat între anii 1990 - 1994, și se crea Compania de Stat „Teleradio-Moldova”. Revenirea la instituția de stat era motivată în felul următor: „În scopul asigurării caracterului obiectiv al informațiilor, excluderii pericolului monopolizării radioului și televiziunii de către partide, organizații social-politice și coaliții ale lor și al asigurării activității eficiente a radioului și televiziunii pe principii democratice în interesul statului și societății”¹. Vom menționa că aceste motive erau inventate, deoarece libertatea de expresie, pluralismul de opinii, care și-au găsit loc în programele televiziunii din primii ani de independență, posibilitățile de a se expune, oferite tuturor forțelor politice din societate, nu puteau monopoliza radioul și televiziunea. Or, fiindcă toate structurile politice aveau posibilități neîngrădite, reale și egale de a-și prezenta pozițiile, ideile, opiniile în cadrul unui șir de programe de dezbateri, construite pe principii democratice.

De facto, în Moldova, aceleași elite comuniste vechi și-au menținut controlul politic în societate, necesitatea schimbărilor nematerializându-se la ni-

velul conștiinței acestora, iar Televiziunea urmând a fi utilizată în calitate de unealtă a propagandei de stat. Din grila de emisie au fost omise programele: „Poziția” - o tribună a partidelor, a mișcărilor politice, a dezbaterilor libere pe marginea celor mai actuale probleme din viața țării; „Opinia” - o emisiune la baza căreia se afla principiul interactivității, „Pro- și contra” - un program de dezbateri și altele.

Mecanismele de influențare a politicilor editoriale, promovate de Televiziunea de stat din Moldova de către instituțiile de guvernare, erau cele mai variate. Unul din ele îl constituie crearea serviciilor de presă ale ministerelor și departamentelor, care, în majoritate, nu făceau altceva decât să lustruiască imaginea instituției și a conducătorului ei. Serviciile respective pregăteau informații, reportaje, interviuri, corespondențe, care erau difuzate la Televiziunea de Stat „fără ca redacțiile să se implice în conținutul lor și care, în mare parte, erau lipsite de orice element de analiză critică din punctul de vedere al interesului public”².

Un alt mecanism de imixtiune în politicile editoriale îl reprezintă utilizarea modelului numit în literatura de specialitate „agenda setting” (model al agendei), care modelează influența canalului mediatic asupra audienței. Esența modelului „agendei” este că, odată cu faptele și evenimentele transmise, jurnaliștii propun și semnificațiile lor, nu întotdeauna corecte și echilibrate, configurând astfel o anumită „imagine” despre lume. Or, metoda - felul de selectare a informației pentru buletinele de știri și de plasare a ei într-o ordine anumită în ediție - permite de a deduce valorile promovate de instituția mediatică și de a influența modul de gândire al spectatorilor. De asemenea, se evita să se aducă în discuție problemele stringente vizând privatizarea, șomajul ce lua proporții, reformarea agriculturii pe principiul pieței libere, calitatea vieții și multe alte probleme de interes social general. În cazul dat, putem vorbi despre o politică editorială în interesul guvernării, care rezultă din selectarea tendențioasă a tematicii subiectelor, din ordinea plasării lor în ediție, din influența pe care o exercită instituția media asupra fiecărui individ, asupra întregii societăți.

Investigația sociologică, efectuată în anul 1997 de către Centrul non-guvernamental de Analiză și Investigații Sociologice, Politologice și Psihologice CIVIS, aduce argumente în susținerea ipotezei expuse, conform căreia modelul „agenda setting” era utilizat în favoarea organelor de guvernare, și atestă că agenții politici ai Puterii beneficiază de o mediatizare mai intensă decât Opoziția. La capitolul „Frecvența mediatizării Puterii și Opoziției”, în cadrul edițiilor de știri de la Televiziunea de Stat, 39,8% din volumul de emisie reveneau Puterii, 58,5% - agenților eterogeni și doar 1,64% procente - Opoziției³.

La 3 octombrie 1995, Parlamentul Republicii Moldova a adoptat Legea Audiovizualului, care, inițial, a fost apreciată favorabil de către experți. Legea era chemată să asigure, în linii mari, perspectiva unei reforme a audiovizualului din Moldova și să transforme sistemul audiovizual de stat în unul dihotomic - public și privat. Se enunțau drept prioritare „asigurarea pluralismului de opinii, asigura-

rea libertății de exprimare, prezentarea obiectivă și corectă a faptelor și evenimentelor controversate”, „oglundirea culturii naționale” etc., și toate „în beneficiul publicului”. Însă în lege existau mai multe aspecte ambigue, cum ar fi cele expuse în Art.7, în care Compania „Teleradio-Moldova” este caracterizată concomitent „de stat” și „publică” - noțiuni contrare opuse. Și mai bizară apare situația expusă în Statutul Consiliului Coordonator al Audiovizualului (Art. 2), unde se stipula că această „autoritate publică autonomă” își propune „să asigure protejarea intereselor statului”, concomitent CCA-ul fiind numit și „garant al intereselor societății civile”, noțiunile de „stat” și „societate” fiind tratate ca identice.

Legea conținea mecanisme generale de asigurare a independenței instituțiilor audiovizuale față de autorități, de promovare a unor politici editoriale libere de influențe din partea structurilor statale. Potrivit Art.1 al acestei Legi, „*instituția publică a audiovizualului este independentă în activitatea de creație și reflectă interesele tuturor păturilor sociale*”⁴. Fără îndoială, sunt prescripții valoroase, ticluite în spiritul actelor internaționale cu privire la libertatea mass-media, la politicile editoriale independente, însă activitățile practice ale Televiziunii de Stat din anii care au urmat au constatat o discrepanță generală între principiile democratice proclamate în Lege și transpunerea lor în viață. Dintr-o serie de motive, în primul rând de ordin politic, legea a rămas în mare parte inoperantă.

Modalități de a ignora și de a nu respecta legea au fost găsite mai multe. Pe lângă cele deja menționate (selectarea și dozarea informației prin filiera serviciilor de presă de pe lângă instituțiile de stat, mediatizarea mai intensă a Puterii în detrimentul Opoziției), au fost incluse și alte mecanisme, ca cel al partizanatului politic direct, când Televiziunea de stat milita în favoarea unei sau altei forțe politice. În anul 1998 mai mulți deputați ai Parlamentului au declarat că „la televiziune apar doar reprezentanți ai Blocului „Pentru o Moldovă Democratică și Prosperă”, acuzând de asemenea instituția că „*în cadrul emisiunii de sinteză de duminică, „7 zile”, se face partizanat politic în favoarea Blocului, în timp ce partenerii de coaliție nu au acces la televiziune*”⁵.

Reducerea finanțării televiziunii, care echivala cu reducerea volumului de emisie, constituia încă o pârgie de influență a politicilor editoriale. Vom constata că problema volumului de emisie va rămâne acută în toată perioada analizată, ceea ce ne permite să vorbim despre o politică editorială coerentă, despre o periodicitate respectată a ciclurilor de emisiuni, despre o acoperire tematică variată, despre satisfacerea intereselor informaționale ale mai multor categorii de spectatori.

Un alt mecanism de influență asupra politicilor editoriale promovate a fost politica confuză de cadre practică, care se caracteriza printr-un schimb frecvent și, în majoritate, nemotivat al directorilor de televiziune. Din noiembrie 1997 și până în decembrie 2004, în 7 ani de activitate a Televiziunii, directorii generali au fost schimbați de 9 ori, fiecăruia revenindu-i în medie câte 9 luni de aflare la conducere. Schimbările conducerii TVM reflectau modificările

raportului de forțe din Parlament, adică noile configurații de relații interparlamentare, și erau rezultatul unui târg încontinuu între diverse fracțiuni care-și doreau controlul asupra celui mai puternic mijloc de informare și de manipulare a opiniei publice.

Schimbarea caleidoscopică a conducerii nu permitea elaborarea și promovarea unor politici editoriale bine structurate și definite, realizarea unor noi proiecte de emisiuni de durată în cadrul Televiziunii de Stat din Moldova. În această ordine de idei, vom menționa practicile diferite, utilizate de multiplele conduceri, în gestiunea instituției și în formarea grilei de emisie, care este o oglindă a politicilor editoriale promovate. În diferiți ani de activitate a TVM erau propuse diverse variante de planificare tematică a emisiiei, se schițau diferite accente în favoarea sau în detrimentul edițiilor de știri, ale celor de cultură și de educație patriotică... Spre exemplu, în anul 1998, pe durata câtorva luni de zile, edițiile de știri erau programate la început de fiecare oră - în total 11 buletine informative pe zi, ceea ce corespunde unui canal de televiziune integralist, specializat în prezentarea edițiilor de noutăți, însă constituie un surplus pentru un canal de tip generalist cum este TV Moldova.

La sfârșitul anilor '90, secolul trecut, tot mai persistent se revine la ideea reformei audiovizualului din Republica Moldova. În această ordine de idei, un rol important l-au jucat manifestațiile organizate de Uniunea Jurnaliștilor din Moldova, Centrul Independent de Jurnalism, Asociația Presei Electronice, Asociația Presei Independente. Noțiunea de audiovizual public, care, pe atunci, pentru mulți specialiști din domeniul mass-media din Moldova era una abstractă, a căpătat contururi clare după desfășurarea Seminarului internațional cu tema „Audiovizualul public în perspectiva reformei mass-media”, organizat la Chișinău de Uniunea Jurnaliștilor din Moldova în colaborare cu Consiliul Europei, în zilele de 22-23 octombrie 1998. La seminar au fost puse în discuție o serie de aspecte privind reforma audiovizualului: caracteristicile serviciului public de televiziune și radiodifuziune, necesitatea garantării independenței editoriale a serviciului public de radio și TV, posibilitățile de finanțare a audiovizualului public. S-a subliniat că, într-o societate democratică, audiovizualul public are misiunea de catalizator al proceselor democratice și trebuie să îndeplinească funcția „câinelui de pază al democrației”. Totodată, s-a reiterat decizia organelor de conducere ale Consiliului Europei, care au cerut țărilor-membre ale acestui For internațional să renunțe la audiovizualul de stat în favoarea serviciului public de televiziune și radio⁶.

Ideea transformării Companiei de Stat „Teleradio-Moldova” în instituție publică se vehiculează în presa periodică și, în special, în cea de profil jurnalist. Explicația cauzelor principale de tergiversare a proceselor de reformare se reducea, în linii generale, la următoarele: monopolul asupra televiziunii avansat de unele partide parlamentare, oricât de democratice s-ar recomanda, iar acestea nu doreau să renunțe la practica vicioasă a intervenției directe în politicile editoriale ale Televiziunii de Stat din Moldova.

Ingerințele în politicile editoriale ale Televiziunii din partea conducerii statale se amplifică după alegerile parlamentare din anul 2001, când o forță politică (PCRM) obține majoritatea în Legislativ. În iulie 2001, Comisia Națională de etică profesională a jurnaliștilor a condamnat politica de dictat pe care partidul de guvernământ o promova la Televiziunea de Stat prin suspendarea unor emisiuni de interes public. Este cazul emisiunii „Clubul de presă”, care timp de doi ani a fost difuzată la TV Moldova, reflectând viața mediatică din Republica Moldova, cele mai relevante segmente de evoluție a mijloacelor de informare care înregistrau primele ediții periodice cu politici editoriale diferite de cele promovate de mass-media, ghidate de partidul de guvernământ. A fost un abuz administrativ al conducerii instituției care a semnalat încă o dată tendința de suprimare a diversității de opinie, încălcând și libertatea cuvântului, și accesul la informație⁷.

Noul Parlament, chiar în una din primele sale ședințe (aprilie 2001), i-a atribuit președintelui Companiei de Stat „Teleradio-Moldova” - reprezentant politic al puterii, dreptul de a numi, la decizia sa, fără aprobarea Parlamentului, directorii Radioului și Televiziunii naționale. Anterior acești doi responsabili de emisie erau numiți prin votul Legislativului, ceea ce oferea o posibilitate, cel puțin teoretică, de a promova candidați acceptați de toate formațiunile parlamentare și care dispuneau de o anumită autonomie în luarea deciziilor referitoare la politicile editoriale ale instituțiilor pe care le gestionau.

Spațiul de emisie de la TV Moldova era acordat în exclusivitate reprezentanților partidului de guvernământ, ceea ce i-a permis președintelui Consiliului Coordonator al Audiovizualului să declare următoarele: „Nu este în competența CCA-ului stabilirea unor sau altor invitați timpi de antenă. Orice televiziune din Republica Moldova stabilește de sine stătător cui și cât spațiu de emisie trebuie să-i acorde. Cât privește situația de la Televiziunea Națională, este un minus al conducerii acestei instituții, pentru că acordă spațiu doar partidului de guvernământ”⁸.

La începutul anului 2002, tensiunile dintre mai mulți reprezentanți ai colectivului Televiziunii și conducerea instituției se amplifică. Iar perceperea de către societate a necesității transformării a Companiei de Stat „Teleradio-Moldova” în instituție publică s-a intensificat, în special, după protestele organizate de forțele din opoziția parlamentară în Piața Marii Adunări Naționale și în preajma Televiziunii, ce au avut loc la începutul anului 2002, și după desfășurarea grevei angajaților Teleradiodifuziunii din februarie-martie ale aceluiași an, la care au participat peste 380 de angajați ai instituției. De fapt, protestele au fost provocate de către putere, prin controlul nelimitat asupra activității editoriale a instituției. Un grup de inițiativă de la Teleradiodifuziune, din care făceau parte cunoscuții televiziuniști M. Surdu, C. Fusu, V. Frumusachi, A. Aramă, L. Manole și alții, a lansat la 26 februarie, o declarație de protest față de presiunile exercitate de autorități asupra jurnaliștilor de la această instituție. În declarație se menționa că a fost lezată libertatea de expresie; telespectatorilor li s-a refuzat dreptul la informație corectă și imparțială.

lă; practic a fost restabilită cenzura politică de tip sovietic; televiziunea și radioul au ajuns un instrument de manipulare a opiniei publice și de spălare a creierului, o portavoce a formațiunii de guvernământ⁹. La 18 martie, a avut loc adunarea generală a angajaților Companiei și a reprezentanților societății civile, în urma căreia a fost adoptată o Declarație, în care, referitor la politicile editoriale promovate de instituție, se relevau următoarele: „*Unicele posturi cu acoperire națională sunt controlate de autorități care, prin abuz de putere, își propagă propria poziție și o cenzurează pe cea a oponenților sau a cetățenilor nonconformiști; dreptul natural al omului de a ști adevărul despre activitatea guvernanților și accesul lui la o informație corectă, netrunchiată și obiectivă este încălcat cu brutalitate*”¹⁰. Adunarea generală a considerat necesară transformarea cât mai grabnică a Companiei într-o instituție publică, cu politici editoriale independente de puterea politică.

Acțiunile protestatarilor și greviștilor s-au soldat cu adoptarea Rezoluției Adunării Parlamentare a Consiliului Europei din 24 aprilie 2002, care recomandă transformarea Companiei de stat în instituție publică. Documentul stipulează că amploarea mișcării de protest a jurnaliștilor și a funcționarilor de la Teleradio-Moldova exprimă necesitatea de a purcede urgent la reforme, pentru a garanta pe deplin libertatea de expresie și a promova un serviciu public de radiodifuziune. Rezoluția îndeamnă autoritățile să pună capăt practicii de cenzurare a programelor televizate, să perfecțeze politici editoriale în spiritul democratic, să inaugureze emisiuni de dezbatere pentru toate partidele politice, pentru opoziția parlamentară și extraparlamentară. Guvernul și Parlamentul Republicii Moldova sunt invitați să inițieze imediat acțiuni în ceea ce privește transformarea Companiei „Teleradio-Moldova” în organ public independent.

La 26 iulie 2002, Parlamentul a adoptat în lectură definitivă Legea cu privire la instituția publică națională a audiovizualului (IPNA), care prevedea reformarea activității Companiei de Stat Teleradio-Moldova. Însă, noua lege schimba foarte puțin situația de la Teleradio-Moldova, fiindcă nu corespondea criteriilor unei instituții în serviciul publicului, partidul de guvernământ păstrându-și controlul asupra ei, actul normativ oferind mai multe forme de amestec direct în politica editorială și de creație a viitoarei instituții publice a audiovizualului, pericol surprins și de experții europeni. Expertiza Consiliului Europei a indicat oportunitatea operării unui șir de amendamente în Legea dată. În consecință, Parlamentul a efectuat modificări și completări repetate ale ei. Redactările operate, din 13 martie 2003 și 13 noiembrie 2004, deși au introdus unele schimbări, care au redus într-o oarecare măsură gradul de imixtiune a statului în activitatea companiei și au accentuat principiul independenței editoriale a IPNA, totuși s-au dovedit a fi contradictorii și insuficiente pentru crearea unui mediu legislativ propice afirmării audiovizualului public în Republica Moldova. Legea din 26 iulie 2002, cu toate modificările care au urmat, nu a permis o independență în gestionare, în administrare și asta pentru

că cei 15 membri ai Consiliului de Observatori erau aleși de putere și, oricum, rămăneau reprezentanți ai puterii, și nu ai societății civile. Noua lege nu asigura o autonomie reală a viitoarei instituții publice și a politicilor editoriale promovate, deși tocmai la acest capitol experții europeni au manifestat cele mai serioase rezerve¹¹.

Inițiativele intelectualității din Republica Moldova, ale opoziției parlamentare, ale unui mare grup de angajați ai Teleradiodifuziunii de a democratiza instituția, ca ea să devină „un component al societății civile”, în anul 2002 nu se încununează cu succes, televiziunea, în special, rămânând și în continuare „înregimentată în structurile puterii”. În ianuarie 2003, Adunarea Parlamentară a Consiliului Europei a adoptat o Recomandare privind libertatea presei în Europa, în care face trimitere directă și la situația mass-media din Republica Moldova. În document, care a fost expediat pentru executare Comitetului de Miniștri al Consiliului Europei, se menționa că „*este regretabil că, în pofida recomandărilor exprese ale Consiliului Europei adresate autorităților moldovene și în pofida protestelor în masă de la Teleradio-Moldova în primăvara anului trecut, Legea privind audiovizualul prevede numeroase forme de ingerință politică directă*”¹².

În octombrie 2003 majoritatea comunistă din Parlament, influențată de criticile aduse la adresa Companiei de Stat „Teleradio-Moldova” de către forțele politice din opoziție și organizațiile non-guvernamentale din domeniul mass-media, de observațiile și recomandările organismelor internaționale, votează în prima lectură un proiect de lege care prevede lichidarea instituției de stat. Însă proiectul de lege a ajuns în Parlament fără a fi supus, în prealabil, unor discuții publice. Membrii Consiliului de Observatori s-au arătat nemulțumiți de faptul că au fost neglijăți de inițiatorii documentului în cauză. Agenda reorganizării Companiei Teleradio-Moldova a fost discutată de parlamentarii moldoveni la Strasbourg care au convenit cu experții europeni asupra principiilor de bază ce urmau să fie respectate în faza de constituire a viitoarei instituții publice a audiovizualului. Atât parlamentarii din opoziție, cât și cei din partidul de guvernământ, asistați de oficiali ai Consiliului Europei, au ajuns la un numitor comun în ceea ce privește elaborarea statutului instituției și a criteriilor de angajare a colaboratorilor acesteia, care urma să se facă prin concurs¹³.

Anul 2003 se încheia cu un nou scandal la Televiziunea formal publică, ce caracteriza foarte elocvent politicile editoriale promovate de instituție în acea perioadă. Pe data de 28 noiembrie, conducerea Companiei „Teleradio-Moldova” a dispus interzicerea emisiunii „*Bună seara*”, care urma să fie transmisă în direct și să ia în dezbatere Memorandumul cu privire la reglementarea transnistreană. La emisie au fost invitați liderii fracțiunilor parlamentare V. Stepaniuc, D. Braghiș, I. Roșca, Reprezentantul special al Secretarului General al Consiliului Europei V. Filipov și Reprezentantul pentru presă și relații cu publicul al misiunii OSCE în Moldova, C. Neukirch, astfel ca problema să fie abordată echidistant și cu participarea reprezentanților diferitelor curente de

opinii din țară, precum și a experților internaționali. Însă emisiunea a fost scoasă de pe post, faptul servind drept o dovadă în plus a amestecului puterii în politicile editoriale ale instituției, a nedorinței dezbaterilor publice ale problemelor de interes național, suprimând în așa mod, libertatea de exprimare și dreptul omului la informare. Președintele Companiei a invocat refuzul lui V. Stepaniuc, liderul grupului parlamentar al comuniștilor, de a da curs invitației pe motiv că, anterior, președintele V. Voronin a expus opiniile guvernării în ceea ce privește Memorandumul Kozak și considerațiile ce au determinat autoritățile să refuze semnarea acestuia. Reprezentantul Misiunii OSCE în Republica Moldova a calificat drept inconsistente, neconvingătoare și marcate de o logică vicioasă motivele de care s-a ghidat președintele Companiei, când a dispus suspendarea ediției talk-show-ului televizat „*Bună seara*”, subliniind că o astfel de logică este inadmisibilă, pentru că oferă atât autorităților, cât și, eventual, opoziției posibilitatea să blocheze, prin refuzul de a participa, orice dezbateri de interes public ce ar trebui transmise la posturile naționale de radio și televiziune¹⁴.

Rezumând cele expuse, vom constata că activitățile Televiziunii de Stat în anii 1994 - 2004, la capitolul libertatea de expresie, pluralismul de opinii, obiectivitate au atestat un regres. Politicile editoriale sunt influențate de autoritățile statului și de partidele aflate la Putere, indiferent de culoarea politică, prin diferite modalități: selectarea și dozarea informației prin filiera serviciilor de presă, create în cadrul Guvernului, Președinției, ministerelor și departamentelor de stat (care pregăteau știri lipsite de orice element de analiză critică), prin modelarea agendei de știri, care scotea în prim plan exclusiv subiectele cu

participarea conducerii de vârf a țării, prin omiterea unor teme de actualitate, cum ar fi șomajul, corupția, privatizarea ilicită, protestele sociale ș.a., prin reducerea volumului de emisie, ce știrbea din varietatea tematică, prin schimbul frecvent și, în majoritatea cazurilor, nemotivat al conducerii instituției, ce nu permitea promovarea unor politici editoriale bine structurate și definite.

Legea Audiovizualului, adoptată în anul 1995, deși avea mai multe inadvertențe, în linii generale conținea prescripții valoroase, în spiritul actelor internaționale cu privire la libertatea de exprimare, la politicile editoriale independente. Activitățile practice ale Televiziunii de stat, care au urmat, au constatat, însă, o discrepanță între principiile democratice proclamate în Lege și transpunerea lor în viață.

Ingerințele în politicile editoriale ale Televiziunii din partea autorităților statului se amplifică după alegerile parlamentare din anul 2001, când PCRM obține majoritatea în Legislativ. Este suprimată diversitatea de opinii, se încalcă libertatea cuvântului și accesul la informație - abuzuri administrative ce au tensionat relațiile dintre mai mulți reprezentanți ai colectivului Televiziunii și conducerea instituției și s-au soldat cu acțiuni de protest. În urma acțiunilor protestatarilor, a fost adoptată Rezoluția APCE din 24 aprilie 2002, care recomandă transformarea Companiei de stat în instituție publică. După încă doi ani de incertitudine în politicile editoriale promovate, sub presiunea criticilor aduse la adresa Televiziunii de către partidele de opoziție și organizațiile neguvernamentale din domeniul mass-media, în urma observațiilor și recomandărilor organismelor internaționale, la 8 august 2004, Compania Teleradio-Moldova a fost declarată instituție publică.

Referințe bibliografice și note :

¹ *Decretul cu privire la lichidarea Radioteleviziunii Naționale și crearea Companiei de Stat „Teleradio-Moldova”*. In: *Monitorul oficial*, nr. 3 din 18 martie, 1994.

² *Libertățile mass-media în Republica Moldova*. Chișinău: Princeps, 2000, 412 p., p. 85.

³ Mihailov, E.. *Monitorizarea Televiziunii de stat și a studioului Catalan*. In: *Mass-media. Buletin analitic. CIJ*, decembrie, 1997, p. 4-14.

⁴ *Legea Audiovizualului*. In: *Monitorul Oficial*, nr. 12, din 14 decembrie, 1995.

⁵ Un proiect de hotărâre privind reflectarea activității Parlamentului în emisiunile Companiei de stat „Teleradio-Moldova”. In: *Curier Media. Buletin informativ. CIJ*, nr. 3, noiembrie, 1998.

⁶ *Autoritățile publice din Republica Moldova continuă să limiteze dreptul cetățenilor la informație*. In: *Curier Media. Buletin informativ. CIJ*, nr. 4, martie, 1999.

⁷ *CNE condamnă politica de dictat pe care partidul de guvernământ o promovează la „Teleradio-Moldova”*. In: *Curier Media. Buletin informativ. CIJ*, nr. 14, iulie, 2001.

⁸ *Probleme ale audiovizualului național. Reglementări și autoreglementări în domeniul audiovizualului*. Spicuiuri din materialele seminarului omonim din 12-

13 decembrie 2006. Chișinău: Editor-Asociația Presei Electronice „APEL”, 2006, p. 46.

⁹ *Angajații de la Teleradio-Moldova au supus criticilor proiectul statutului Companiei*. In: *Curier Media. Buletin informativ. CIJ*, nr. 3, februarie, 2004.

¹⁰ *Declarația Adunării generale a angajaților Companiei de Stat Teleradio-Moldova și a reprezentanților societății civile*. In: *Curier Media. Buletin informativ. CIJ*, nr. 6, martie 2002.

¹¹ *Repere pentru activitatea instituțiilor audiovizualului public în Republica Moldova*. Elaborat de OSCE în Moldova și de Reprezentanța specială a Secretarului General al Consiliului Europei în Republica Moldova, 2002.

¹² *APCE condamnă ingerința politică în activitatea editorială a Companiei „Teleradio-Moldova”*. In: *Curier Media. Buletin informativ. CIJ*, nr. 2, ianuarie 2003.

¹³ *Grupul de deputați moldoveni au convenit cu Strasbourgul cum va fi derulată reorganizarea instituției publice a audiovizualului*. In: *Curier Media. Buletin informativ. CIJ*, nr. 21, noiembrie 2003.

¹⁴ *Partidul de guvernământ continuă să controleze abuziv postul național de televiziune*. In: *Curier Media. Buletin informativ. CIJ*, nr. 23, decembrie 2003.

Școala de teatru și film din Chișinău în *ClassFest-2012*

La Chișinău, în perioada 2-7 aprilie 2012, s-a desfășurat Festivalul Internațional al Școlilor de Teatru și Film, ediția a II-a, *ClassFest-2012*, organizat de Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău.

Asemenea întruniri ale școlilor de teatru și film se practică în mai multe țări și au un scop bine stabilit: cunoașterea, prin comparație, a nivelului, a calității procesului de predare-învățare a disciplinelor de formare profesională în vederea dezvoltării și afirmării tinerilor dotați în domeniul teatral și cinematografic și care aspiră la propria lor realizare ca artiști.

Încă de la fondarea sa, în 1989, în cadrul Institutului de Arte, *Facultatea de Arte Dramatice* participă cu cele mai reprezentative lucrări studențești la festivaluri teatrale din diverse țări: Polonia, România, Rusia, Slovacia, Ucraina. E un lucru firesc - tinerii întotdeauna au dorit și doresc să vadă, să cunoască, să știe cât mai multe în domeniul profesional pe care și l-au ales.

Inițiativa organizării unei asemenea ample manifestări a tineretului dotat artistic în Republica Moldova aparține decanatului *Facultății de Arte Teatrale și Cinematografice*. Decanul, Svetlana Târțău, doctor în studiul artelor, conferențiar universitar, cu mult curaj, dar și cu perseverență, chibzuința și responsabilitatea ce o caracterizează, a făcut tot posibilul ca visul desfășurării unui Festival Internațional al Școlilor de Teatru aici, la noi, în Republica Moldova, să devină realitate.

Într-o perioadă relativ scurtă (2010-2011), Svetlana Târțău, reușind să contamineze cu această idee Rectoratul AMTAP și Ministerul Culturii, obține susținerea lor, precum și a Primăriei Municipiului Chișinău, a Uniunii Oamenilor de Teatru, a Uniunii Cineaștilor din Republica Moldova, a ICR „M. Eminescu” din Chișinău și a altor instituții organizatoare. Apoi formează o echipă de lucru compusă din membri ai FATC. Sarcina asumată este enormă: invitarea și convingerea rectorilor, decanilor școlilor teatrale să participe la primul Festival Internațional *ClassFest-2011*, atragerea partenerilor cofinanțatori, căutarea posibilităților de mediatizare etc. și, în sfârșit, coordonarea tuturor factorilor mențiți să asigure buna desfășurare a manifestației.

Ideea însăși, precum și promovarea acesteia până la realizare - Festivalul Internațional al Școlilor de Teatru *ClassFest-2011* -, a fost, în opinia noastră, un act de patriotism și conștiință civică. Acest festival prezintă o serioasă trecere în revistă a realizărilor din domeniul instruirii în arta teatrală pe o arie geografică destul de întinsă. Astfel, la prima ediție din 2011, s-au întrunit opt școli de teatru din cinci țări: Georgia, România, Belarus, Ucraina și Republica Moldova, la care AMTAP a participat cu patru spectacole: *D-ale carnavalului* de I. L. Caragiale - regizor pedagog M. Iorga, lector superior; *Calandria* de Bernardo Dovizi da Bibbiena, în regia lui Vlad Ciobanu, lector superior, coordonator artistic al anului IV; *Comedianții* de Eduardo de Filippo realizat de studenții din anul III,

clasa Emil Gaju, conferențiar interimar, maestru în artă, și un spectacol nonverbal, de expresie corporală, cu titlul alegoric *Vorbește*, realizat de lectorii superiori Nicolai Kazmin și Ianoș Petrașcu cu o echipă de studenți de la catedrele *Regie și Actorie*. Atât concepția,

cât și realizarea lui, plasticitatea și expresivitatea desăvârșite, pe fundalul sau pe canavaua unei muzici selectate cu mult gust, ce avea menirea să creeze atmosfera, subliniind coeziunea relațiilor dintre personaje, i-au asigurat în același an succesul la Festivalul de Teatru Studențesc *Hyperion* din București și la cel similar din Carei, jud. Satu-Mare, România, fiind menționat ca unul dintre cele mai reușite spectacole studențești.

De o frumoasă prestație au dat dovadă și reprezentanții celorlalte școli teatrale, care s-au prezentat cu următorul repertoriu: *Geneze* - spectacol de teatru de umbre; *O scrisoare pierdută* după I. L. Caragiale - o abordare păpușărească a piesei - ambele prezentate de Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași, România; *TragiDramedia* - o compoziție după piesa *Înnămita* de Karpenco-Karii - Universitatea Națională de Teatru, Cinematografie și TV „Karpenco-Karii”, Kiev, Ucraina; *Bacantele* de Euripide - Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca, România; *PA-DAM, PA-DAM!* - Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale”, București, România; *Gaițele* de Alexandru Kirițescu - Universitatea de Arte Târgu-Mureș, România; *Menajeria de sticlă* de Tennessee Williams - Universitatea de Teatru și Cinematografie „Șota Rustaveli”, Tbilisi, Georgia; *Dragă Elena Sergheevna* de L. Razumovskaia și un program concertistic - Academia de Stat de Arte din Minsk, Belarus.

Dacă *ClassFest-2011* a întrunit doar școli de teatru, în ediția a II-a din 2012 a fost inclusă în programul festivalului și producția cinematografică. Au manifestat interes și dorința de a participa 15 școli de teatru și film din zece țări: Belarus, Georgia, Ger-



mania, Polonia, Republica Cehă, România, Rusia, Slovacia, Ucraina și R. Moldova. E de remarcat faptul că din România au participat școli din patru mari centre culturale: București, Iași, Cluj-Napoca, Târgu-Mureș; din Rusia - Institutul Teatral „B. Șciukin” din Moscova, școală vestită, ce a dat pentru Moldova patru promoții de actori - absolvenții din 1960 au fondat Teatrul Republican pentru Copii și Tineret „Luceafărul”, cei din 1971 au completat trupa acestui teatru; promoția din 1985 a fost inițial încorporată în colectivul teatrului „Luceafărul”, ulterior, scindându-se, fondează teatrul „Eugene Ionesco”, iar absolvenții anului 1993 în majoritate sunt angajați în trupa Teatrului Național „M. Eminescu”. În calitate de pedagogi-formatori activează cei mai buni regizori și actori care au pus și pun umărul la pregătirea cadrelor naționale de actori, regizori, crainici, prezentatori Radio și TV.

Și în acest an, Festivalul a avut un repertoriu bogat, variat și interesant, cuprinzând diferite genuri: dramă, comedie, divertisment. Repertoriul participanților din afară a fost precum urmează:

O comedie despre omul bogat și Lazăr de Pavel Kyrmezer - Academia de Arte Dramatice din Bratislava, Slovacia; *Shakespeare INSANE* după W. Shakespeare - Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca, România; *Sașka de Veaceslav Kondratiev* - Institutul Teatral „B. Șciukin” din Moscova, Rusia; *Dovada contrariului* de Olivier Chiacchiare - Academia de Teatru și Film „Athanol” din Burghauzen, Germania; *Al III-lea război mondial* de Alfonso Sastre - Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași, România; *Spectacolul Sex* de Justine del Corte - Universitatea de Arte din Târgu-Mureș, România; *Concert teatralizat Arika do Varika* - Universitatea de Stat „ILIA” din Tbilisi, Georgia; *Unde-i ața mai subțire, acolo se rupe* de Iv. Turgheniev, Universitatea de Stat de Teatru, Film și TV „Karpenko-Karîi” din Kiev, Ucraina; *Jocuri în curtea din spate* de Edna Mazya - producție a UNATC „I.L. Caragiale” din București, România.

Pe parcurs, toți participanții nu doar și-au prezentat propriile lucrări de creație, ci s-au bucurat de fericitul prilej de a urmări reprezentațiile colegilor lor din alte țări, ale altor școli, observând pe cine și ce îl pasionează, ce mijloace de exprimare, ce procedee de influență asupra publicului aplică, ce tehnici le suscită și le susțin creativitatea. Or, tocmai acesta și este unul din obiectivele Festivalului - descoperirea celor mai eficiente metode de educare-formare a talentelor, de valorificare a potențialului lor artistic.

Sălile arhipline, aplauzele fierbinți ale spectatorilor și ale colegilor de breaslă, înalta apreciere din partea măștrilor scenei demonstrează în mod cert succesul Festivalului. Prin repertoriu, variat ca tematică, prin interpretare artistică inspirată, joc organic, comunicare scenică bine motivată, studenții-actori au demonstrat vitalitatea artei dramatice, necesitatea existenței Teatrului ca exponent al tendințelor de umanizare a relațiilor interumane, ca barometru al mentalității și valorilor spirituale.

Asemenea întruniri sunt foarte utile pentru cunoașterea și apropierea culturilor, respectându-se și apreciindu-se diversitatea lor, mai ales în perspectiva tendințelor de globalizare. Or, teatrul, oglindind

fața adevărată a societății, este chemat să orienteze instinctul natural al omului către frumos și bine. Căci omul nu poate trăi, nu poate fi fericit doar cu gândul la nevoile sale cotidiene. Cu regret, ne-am pomenit într-o perioadă de dezvoltare a societății, când singura valoare pe care o prețuiește acum omul, îndeosebi generațiile noi, este valoarea materială. Trebuie trezit interesul pentru latura spirituală a vieții. Iar asta nu o pot face decât artele, inclusiv teatrul, filmul, televiziunea.

Mi-am propus să vin în continuare cu opinia personală asupra nivelului de pregătire a actorilor la AMTAP din Chișinău, în lumina spectacolelor prezentate la Festival. Putem constata, prin comparație, că Școala teatrală din R. Moldova, din punct de vedere profesional, asigură o instruire competitivă. Prin repertoriul abordat pe parcursul anilor de studii, prin buna pregătire profesională, prin exigență și gust estetic, pedagogii competenți le trezesc discipolilor și interesul pentru promovarea laturii spirituale a existenței.

În ediția a II-a a Festivalului *ClassFest-2012*, AMTAP a fost prezentă cu trei spectacole, originale, interesante prin concepția regizorală, al cărei scop este scoaterea în evidență a puterii de imaginație a fiecărui participant-creator, în măsura talentului acestuia. În arta dramatică în special, textul este elementul care declanșează imaginația, vizualizarea, asigurând vitalitatea viitoarei creații scenice. Textul stimulează atât creativitatea regizorului, cât și a interpretului. Întregul sistem de exerciții, de studii judicios selectate, ingenios aduse către studenți, tocmai au menirea să le dezvolte și să le faciliteze această dezinvoltură, autenticitatea aflării lor în scenă, firescul, puterea de contaminare prin jocul inspirat și cuvântul expresiv.

Spectacolul *Despre sexul femeii - câmp de luptă în războiul din Bosnia*, după piesa semnată de Matei Vișniec, a fost prezentat de două studente din anul IV ATC, clasa profesorului Emil Gaju, conferențiar interimar, maestru în artă. Regizorul-pedagog Gheorghina Todorov, lector superior, și studentele Mariana Bratu și Tanea Nabieva au reușit să creeze, pornind de la text, un teatru-imagine, îmbinând jocul viu actoricesc cu imagini proiectate pe ecran, ce redau tulburător atrocitățile războiului. Actrițele demonstrează o viață psihică tensionată, toate elementele de joc fiind bine sudate. Prin autenticitatea trăirii, ambele interprete produc asupra spectatorului impresii profunde, stârnind compasiune pentru soarta dramatică a personajelor și revoltă contra războiului cu tot răul pe care îl aduce. Toate elementele de expresie scenică sunt lucrate cu mîgălă, perfect dozate, fixate, încât crezi că tot ceea ce vezi este adevărat, absolut real. Tinerele actrițe nu dispun deocamdată de o suficientă experiență de viață, care să le alimenteze imaginația în direcția redării exacte a trăirii personajelor. Doar propria sensibilitate artistică, harul, talentul, școala și o strănsă și prodigioasă conlucrare cu pedagogul-regizor le-a ajutat să creeze două personaje vii și convingătoare, atât de diferite, prin veridicitatea și puritatea trăirii, prin motivarea psihologică a faptelor. Toate intențiile și reacțiile exprimate prin cuvânt, atitudine, gest, privire provin din tulburătoarea dramă pe care o trăiesc

aceste două femei: una Dorra - Tanea Nabieva, o fată tânără pe care războiul, prin viol, a zdrobit-o, a nenorocit-o, și alta - Kate - Mariana Bratu, o americană ceva mai în vârstă, dar care și-a lăsat în SUA, acasă, soțul cu două fete. Fiind medic-psiholog, s-a înrolat în echipa de medici voluntari pentru a încerca să vindece sau măcar să diminueze durerile, răni-le războiului, dar, până la urmă, cade și ea victimă acestui război, căci orice rezistență psihică, până și a unui psiholog, cedează. Astfel, soarta imprevizibilă le-a adus pe aceste două femei într-un salon de spital - un spațiu închis, aproape gol, nici tu ușă, nici tu fereastră, doar un singur scaun (multifuncțional) pe fundalul peretelui alb, gol, ce servește și de ecran, pe care se perindă episoade, fragmente din recenta realitate crudă, ce le bântuie conștiința, provocându-le coșmaruri.

Actrițele redau tot tumultul interior al personajelor cu o mare putere de convingere, că te miri de unde au adunat, de unde scot atâta adevăr al vieții scenice. Pentru T. Nabieva - Dorra, ceea ce i s-a întâmplat este o catastrofă. Nu doar trupul i-a fost pângărit, batjocorit, ci i-a fost profanat, călcat în picioare sufletul. Ea este bosniacă. În virtutea religiei, credinței, tradiției, fecioria este o virtute sacră, iar dansa a fost necinstită într-un mod brutal, repetat. Cum să mai poată trăi după asta și încă purtând în pânțele o zămislire de-a dușmanilor săi. Cum să aduci pe lume un prunc al cărui tată este războiul?

Și iată că M. Bratu - Kate, cu multă răbdare și bunăvoință, cu mult tact și insistență prin cuvintele ce le găsește pentru Dorra, cu o voce caldă, plină de blândețe umană, învăluind-o cu privirea plină de duioșie și afecțiune - o îmblânzește, o face treptat-treptat să accepte viața, să accepte acest prunc care va avea doar mamă, doar al ei va fi. Din derularea pe ecran a vieții de mai departe, ingenios construită regizoral, aflăm că anume prin acest copil viața ei dobândește sens.

Am urmărit zbuciumul, lupta a două personaje feminine, diferite ca fire, vârstă, concepție, educație, credință. Războiul le-a condamnat la acest fel de relații. Cât de sălbatică, violentă ne apare T. Nabieva - Dorra în refuzul ei categoric de a mai trăi, de a da viață unui bastard. Cât de duioasă și maternă este Mariana Bratu - Kate, în dorința ei de a-i vindeca sufletul pentru viață. Dar cât de categoric, drastic, imperativ sună glasul ei în scenele când comentează imaginile de pe ecran, protestând împotriva acestui război dezastruos, a acestei orânduiri a lumii. Cred că a meritat să se lase captivate de acest text scris în baza unor fapte reale, concrete, de actualitate, devenite creație artistică - document istoric.

Prin concepție regizorală și joc actoricesc, spectacolul este răscolitor. Cu acest spectacol AMTAP a participat și la Festivalul de Teatru studentesc din Kiev, Ucraina, ce a avut loc în perioada 26-30 martie 2012, unde a fost înalt apreciat, mediatizat pe larg. Ba a mai primit și o solicitare de contract din partea UNESCO. Iar la Festivalul INTER HIPERION STUD ART din București, organizat de Institutul European de Cultură pentru Comunicare, Cunoaștere și Educație prin Imagine, Mariane Bratu, la

26.05.12, i s-a decernat Premiul EX-AEQUO de Interpretare pentru cel mai bun rol feminin principal.

Un alt spectacol, cu Vera Turcanu - anul IV ATC și Nicu Turcanu - masterand, este intitulat *Nu striga la mine*. Concepția, scenariul și regia sunt semnate de Ianoș Petrașcu, lector superior, discipol al lui Nicolai Kazmin. E un spectacol de expresie corporală, este realizarea plastică a ideii în afara cuvântului, când vorbește mișcarea, gestul, privirea, pornirea interioară. Toată gama de stări sufletești, de atitudini, toate ideile, sugestiile, reacțiile capătă viață scenică vie și expresivă doar prin expresia corporală. Acest gen de joc scoate în evidență pregătirea multilaterală a actorului contemporan pe care i-o poate oferi școala. Tema spectacolului *Nu striga la mine* este armonia relațiilor sau drama copiilor crescuți în familii vulnerabile, conflictuale. Lipsa înțelegerii, a respectului reciproc duce la discordie, la violență. Gândit cu ingeniozitate, dar și cu suficientă judiciozitate, spectacolul produce o impresie puternică prin expresivitatea fiecărui gest în care actorul crede că în propria existență. Spectacolul *Nu striga la mine* a fost selectat pentru a reprezenta Facultatea ATC din Chișinău la Festivalul Internațional al școlilor de teatru ACTUL I, SCENA I, organizat de UNATC din București.

Cel de-al treilea spectacol inclus în repertoriul Festivalului a fost *Lecția* de Eugene Ionesco, prezentat de studenții din anul III ATC, clasa Nelly Cozaru, conferențiar, maestru în artă. *Lecția* este o piesă din teatrul absurdului (care contrazice gândirea logică, nesocotește legile naturii și ale societății, este contrar bunului simț, illogic). Piesa înaintea mari probleme până și în fața profesioniștilor în ce privește construcția personajelor, motivarea comportamentului, stabilirea (inventarea) unui suport plauzibil al relațiilor dintre personaje. Cu atât mai dificil pare a fi pentru tinerii studenți, dar totodată și foarte atractiv ca motor pentru improvizație.

Pedagogul-regizor Nelly Cozaru, grație erudiției ei, intuiției și experienței teatrale, este familiarizată cu dramaturgia ionesciană, ba poate chiar îndrăgostită de ea. Îmi amintesc cu cât elan artistic, cu câtă pasiune și-a modelat ea și a jucat rolul Doamnei Martin în spectacolul *Cântărețul cheal* la teatrul „Eugene Ionesco”.

Așadar, *Lecția* cu o distribuție originală, surprinzătoare chiar, dar motivată și de convenționalitatea artei teatrale și de interesul pedagogului pentru largirea potențialului artistic al studenților. Interpreți: profesorul - Ștefan Bouroușu, menajera - Elena Mocanu, eleva - Dan Melnic. N. Cozaru s-a priceput să-și ghideze discipolii cu multă abilitate spre descoperirea a noi fațete ale talentului, să le sugereze căi și mijloace de a fi ingenioși, convingători și foarte expresivi, creându-și niște personaje bizare, absurde, neverosimile și totuși convingătoare, interesante. Prin personajele create, studenții anului III au demonstrat un joc natural și flexibil, cu o clară tentă a ridicolului prin manifestarea impulsurilor și a brutalității afectelor.

Nu mi-am propus să redau subiectul sau să tratez sensul *Lecției*, salut însă curajul pedagogului și al studenților pentru acel avânt creator și zbor al fan-

teziei ce le-a permis crearea unor chipuri scenice cu totul deosebite, cu prisos de vitalitate.

Ștefan Bouroșu - profesorul este stăpânit de o tendință irezistibilă de a-și manifesta dorințele în toată urâtenia și absurditatea lor și o face cu multă abilitate fizică și vocală; Elena Mocanu - menajera, deși parcă se află într-un somn magnetic, este mereu atentă la toate dorințele profesorului, îl înțelege din jumătate de cuvânt, ba și fără de cuvinte. Ea este sclava lui, complicele lui, martorul lui, spectatorul lui care îl admiră cu evlavie parcă. Dan Melnic - Elena - o surpriză neașteptată. S-a confruntat cu o dublă sarcină: să joace în travesti, un rol de sex opus, și totodată să imprime personajului un caracter ionescian, realizat ingenios, cu fantezie și fermitate. Impetuoșitatea lor temperamentală denotă adevărată teatralitate. Și în *Lecția* personajele sunt bine individualizate. Studenții, prin jocul lor, prin propria sensibilitate artistică și prin aportul *uceniei* în dezvoltarea aptitudinilor firești, denotă vocație artistică, vădind un bun nivel de maturitate profesională. Toți studenții au dat dovadă de o bună tehnică a vorbirii, de un registru vocal bine susținut. Cuvintele rostite transmit veridic lumea interioară a personajelor. Spectacolul *Lecția* va reprezenta AMTAP din Chișinău la Festivalul studențesc ISTROPOLITANA PROJECT din Bratislava, Slovacia. Prin aceste trei spectacole, primate prin prisma producției prezentate la Festivalul *ClassFest-2012*, s-a putut demonstra competitivitatea școlii de artă teatrală din Chișinău.

Și la secțiunea *Film* școlile participante au venit cu un repertoriu bogat. Tematica este foarte variată și înseși titlurile filmelor anunță deja problemele ce-i preocupă pe tinerii creatori - sorțile omenești, relațiile dintre oameni, atât cele intime, cât și cele sociale, cu repercusiuni asupra destinului. Atât regizorii, cât și operatorii dau dovadă de o gândire artistică originală și interesantă, ațintindu-și atenția asupra problemelor societății actuale. Din presă, din opiniile specialiștilor, putem afirma că și aici s-a produs un valoros schimb de experiență, schimb de idei, s-a convenit asupra unor contacte bilaterale. Cu lucrări foarte bune au venit cineaștii din Polonia, Cehia, Germania, Georgia, Ucraina, România și Republica Moldova.

În ce a constat *inovația* Festivalului *ClassFest-2012* în raport cu Prima ediție din 2011? În primul rând, în lărgirea ariei geografice; în al doilea, în includerea în program a filmului studențesc; în al treilea rând, în realizarea unor ateliere de creație susținute de mari maeștri ai scenei din Occident.

Este vorba de două ateliere de actorie: *În căutarea creativității actorului*, moderat de Ianusz Stolarski, actor, regizor, fondatorul Asociației Teatrale „Antract”, Polonia și *Elemente ale unui demers me-*

todic - actoricesc pentru un teatru de artă modernă condus de David Esrig, actor, regizor, profesor, Rectorul Academiei de Teatru și Film „Athamor” din Burghauzen, Germania. În cadrul acestor ateliere de creație de un înalt profesionalism, studenții - participanți au luat cunoștință cu mult interes și de alte metode de declanșare a creativității, de canalizare a sensibilității, au cunoscut și alte opinii, alte viziuni asupra artei dramatice.

Și încă un eveniment important din cadrul Festivalului, ce ne onorează - acordarea înaltului titlu onorific de Doctor Honoris Causa al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din R. Moldova dlui dr. profesor David Esrig, Rector al Academiei de Teatru și Film „Athamor” din Burghauzen, Germania pentru aportul valoros la dezvoltarea artei teatrale.

Atât la deschiderea, cât și la închiderea Festivalului, un grup de studenți de la Facultatea Artă Instrumentală, Compoziție și Muzicologie, sub egida Angelei Molodojan, lector superior, au interpretat creații celebre de Vivaldi, Mozart, Bach, Skorik, Piazzola și alți compozitori clasici, creând o atmosferă de fast, de frumoasă sărbătoare. Întrucât facultatea nu dispune de o sală de spectacole, de o scenă bine dotată tehnic, în măsură să răspundă tuturor cerințelor artei spectacolului, toate manifestările din cadrul Festivalului au fost găzduite de teatrele profesioniste: „Licurici”, „Mihai Eminescu”, „A.P. Cehov”, „Luceafărul”, „Satiricus. I.L. Caragiale”, „Ginta Latină”, de cinematograful „Odeon”.

Ediția a II-a *ClassFest-2012* a putut fi realizată grație sprijinului acordat de Ministerul Culturii, Institutul Cultural Român „Mihai Eminescu” din Chișinău, Institutul Polonez din București, Institutul Cultural German „Goethe”, Centrul de Știință și Cultură al Federației Ruse în Republica Moldova, Ambasada Federației Ruse, Primăria municipiului Chișinău, UNITEM și Uniunea Cineaștilor din R. Moldova, precum și de partenerii generali *Moldcell* și *Victoriabank*.

Prin toate acțiunile desfășurate în cadrul Festivalului Internațional al Școlilor de Teatru și Film *ClassFest-2012*, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice a adus dovezi certe că pulsul artistic este strâns legat de prezent, a format o imagine clară a *tendențelor școlii* și a rolului artei teatrale și cinematografice în modelarea gustului estetic al societății. Festivalul a avut menirea să răspundă unei anumite concepții, aruncând o lumină de ansamblu asupra tendințelor orientative ale artei teatrale și cinematografice. Este modesta noastră contribuție la cauza de apropiere prin forța artei pentru o mai bună înțelegere interculturală și interumană. Este o frumoasă pagină înscrisă în istoria Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Republica Moldova.

Anim'est - Festivalul Internațional al Filmelor de Animație la Chișinău

Festivalul Internațional al Filmelor de Animație *Anim'est* de la București, din toamna anului 2011 și-a lărgit formatul prin prezența sa la Chișinău (3-6 noiembrie 2011) grație lui Laurențiu Brătan, Președintele Asociației *Estenest* și Coordonatorul *Anim'est* Chișinău, Dumitru Marian, co-organizator *Anim'est* Chișinău, Vlad Ilicevici, director executiv, și Mihai Mitrică, director *Anim'est*. Inițiatorii și organizatorii festivalului au selectat cele mai semnificative filme de animație din lume, produse în ultimii ani. Tinerii au demonstrat un interes sporit pentru o producție de animație calitativă, care se impune prin formule artistico-stilistice moderne și promovează valori general-umane.

Festivalul *Anim'est* a marcat un eveniment cultural în republică, fiind și o deschidere în lumea fascinantă a cinematografului de animație mondial. Spectatorul autohton, pentru care filmul de animație începea și se limita în majoritatea cazurilor la Tom și Jerry, eroi pe care îi atribuie lui Walt Disney, au avut posibilitatea să descopere genul îndrăgit din copilărie din altă perspectivă artistico-estetică și chiar tematică. De menționat că spectatorul nostru este prea puțin inițiat în materie, având un concept eronat despre animație ca gen al artei cinematografice, cu toate aspectele ei atât ale tehnicilor de realizare, cât și al complexității mesajului pe care poate să-l transmită. Mai mult ca atât, și filmele de animație realizate la studioul „Moldova-film” sunt pentru marea majoritate de spectatori o *terra incognita*, nemaivorbind de cele europene.

În acest context, Festivalul *Anim'est* a adus puțină lumină în domeniu, proiectând pe ecranul cinematografului *Odeon* din Chișinău un program divers de producție animată - filme de lungmetraj, de scurtmetraj, videoclipuri, spoturi publicitare, în plus și experimente live - atât ca mesaj ideatic, cât și ca tehnică de realizare.

Secțiunea lungmetraje

La Chișinău, Festivalul *Anim'est* a demarat cu premiera filmului *Crulic - drumul spre dincolo* (2011) - o coproducție româno-poloneză, care va completa lista filmelor din noul val al cinematografului românesc, la care au fost prezenți animatorii Dan Panaitescu și Dragoș Ștefan, și co-producătorul polonez Arkadiusz Wojnarowski.

Secțiunea de lungmetraje a mai inclus, în afară de pelicula *Crulic*, și filmele franceze *Persepolis* (2007, regie Vincent Paronnaud, Marjane Satrapi) și *L'illusionniste* (Iluzionistul, 2010, regie Sylvain Chomet) și două producții americane 9 (*Nouă*, 2009, regie Shane Acker) și *Despicable me* (*Sunt un mic ticălos*, 2010, regie Chris Renaud, Pierre Coffin) - deși nu toate sunt producții de ultimă oră, ele s-au bucurat de sala plină. Fiecare proiecție era susținută de sesiuni de întrebări. Dialogurile dintre public și invitați - reprezentanți ai echipelor de creație - au atins cele mai diverse

aspecte ale filmului de animație: de la întrebări simple și naive până la probleme de estetică și de producție.

Pelicula *Crulic - drumul spre dincolo* (scenariu și regia Anca Damian) a marcat o nouă etapă de evoluție în filmul de animație român. Este primul film de lung metraj de animație realizat după o perioadă de repaus de 22 de ani și care în scurt timp a reușit să culegă aplauze, dar și Premii la diverse foruri cinematografice, printre care vom menționa doar Premiul *Pentru cel mai bun film de lungmetraj* la Festivalul de Animație de la Annecy.

În centrul filmului se află drama omului contemporan, aruncat în valurile vieții, gonit din țară de probleme sociale, singur, neajutat și nesusținut de nimeni. Pelicula nu este o simplă reconstituire a biografiei românului Claudiu Crulic, care este învinuit de furt și închis în Polonia, dar e mai mult o sociologie a vieții contemporane, a unui reproș adus statului și legilor care nu presupune o stabilitate, a unui cadru economico-social și politic decent, unde omul s-ar simți protejat, or, omul se află mereu lovit de săgețile economice și politice, dar și de indiferența societății.

La realizarea peliculei au fost utilizate creativ mai multe tehnici de animație - desenul, pictura, colajul, stop-motion, inclusiv imaginile documentare care-i conferă peliculei un stil inedit. Nu mai puțin semnificative în acest context au fost și imaginile realității ce au evidențiat impactul cu realitatea. Cardiograma vieții și a morții lui Crulic conturează destul de concret chipul noii animații românești, dar și tendințele animației contemporane.

Filmul *Crulic* a provocat interes nu numai din perspectiva valorificării unui subiect actual, dar și cea a noii viziuni asupra problemelor realității expuse prin mijloacele și tehnicile filmului de animație. Pelicula s-a inclus în aria unui nou gen - așa-numitul documentar de animație.

La această categorie de filme pot fi incluse și cele două lungmetraje franceze, care au tangențe directe cu realitatea. Ambele se caracterizează prin scenariile foarte personale inspirate din viața autorilor. Lungmetrajul *Persepolis* (Marele Premiu al Juriului la Cannes), realizat după benzile desenate de Marjane Satrapi, relatează povestea unei tinere din lumea arabă. De la secvențe din copilăria și adolescența ei arabă la



formarea ideilor social-politice, apoi la confruntarea cu lumea și cultura europeană, conștientizarea identității etc. Devenirea și formarea lui Marjan ca personalitate are loc în contextul evenimentelor timpului, inclusiv a ciocnirilor cu diverse medii, culturi și tradiții, înscriind o atitudine personală asupra evenimentelor reale, asupra tradițiilor orientale și occidentale.

Filmul *Iluzionistul* (2010, coproducție Franța - Marea Britanie), la baza căruia se află scenariul marelui actor și regizor Jacques Tati, este nu numai un omagiu adus maestrului francez, dar și o incursiune în poezia vieții caracteristică creației lui. Protagonistul filmului împrumută chipul și silueta deșelată a lui J. Tati și asemănarea domnului Hulot, personajul din filmele lui Tati - *Zi de sărbătoare*, *Vacanța domnului Hulot* etc. Pipa, pantalonii prea scurți și ciorapii dungați, aceleași accesorii - umbrela, prezent la fel în toate filmele cu Hulot, ceva din calitățile personajului din *Unchiul meu* - un individ ratat, care-l încântă pe băiatul plictisit de moarte. Or, relația dintre eroii filmului Tatischeff și Alice reflectă încă o problemă a contemporaneității - cea a relațiilor între generații dintre care tot mai mult se pierde legătura.

Filmele franceze la Chișinău au fost prezentate de Alexis Hunot. Jurnalistul și blogger-ul francez, specializat în filmul de animație, a făcut o incursiune în istoria filmului de animație care își are începuturile în Franța, aducând nume de referință ca Emile Reynaud, Émile Cohl și Vladislav Starevici, animatori care au pus bazele genului. Tineretul s-a dovedit deosebit de activ în discuțiile pe marginea celor două filme prezentate: idei, concepte, procese de realizare, metode de animare etc. De menționat că statul francez susține cinematografia națională, inclusiv filmul de animație pentru care anual se alocă mijloace financiare. Deși nu acoperă toate cheltuielile reale, dar este un suport constant în sprijinirea și dezvoltarea genului, o investiție în realizarea filmelor de animație, în școală, în creșterea cadrelor, a publicațiilor respective, a criticii etc. E regretabil că, în Republica Moldova patrimoniul cinematografic nu este conservat și nici păstrat în condiții optime, nici promovată prin proiecțiile respective sau editarea unor lucrări, nu mai vorbim de susținerea criticii de specialitate, care este neglijată total.

Celelalte două filme de lungmetraj americane 9 și *Sunt un mare ticălos* se deosebesc radical de cele europene din punct de vedere al tematicii și al limbajului cinematografic. Deși, chiar și aici producătorii își propun să prezinte nu doar niște istorii fantastice, care ar captiva publicul prin efectele mai mult vizuale, dar și o escapadă virtuală în posibilul viitor, care depinde de acțiunile noastre actuale, viitor care ar putea fi distrus prin intervențiile omului contemporan în evoluția naturală a planetei. Or, salvarea va veni de la ființe cu suflet uman. Conceptul promovată de studioul Pixar - a lungmetrajelor pentru întreaga familie, care ar relatea povești în stil american, sunt bulversate de tradițiile regizorilor europeni care propun o viziune complexă asupra vieții.

Programul de scurtmetraje

Expresie a unei mari varietăți în ce privește tematica filmelor de scurt metraj stilistica și tehnica utilizată au fost scurtmetrajele de animație, înglobând cele mai bune filme prezentate și premiate în

cadrul ediției festivalului din 2010 și 2011 la secția *Best of Anim'est 2010* și *Best of Anim'est 2011*.

Publicul a putut urmări filme realizate în cele mai diverse tehnici - de la desenul clasic la colaj, la stop-motion, tehnici combinate, păpuși, animație în 3D. Pentru a exemplifica cele spuse mai sus referitor la tematică, tehnici, stil ne vom referi la câteva nume și filme.

Programul festivalului a inclus filme de animație produse în diverse colțuri ale lumii: Franța, Germania, Danemarca, Coreea de Sud, SUA, Italia, Elveția, Marea Britanie, Israel, Estonia, Polonia și desigur România. Grație acestui forum, spectatorul autohton a descoperit fascinația animației europene, ce s-a pierdut în ultimul timp printre volumul mare de filme americane sau de seriale de animație, care au inundat toate ecranele și posturile TV. Noua generație de animatori, venită în cinematografie după 1989, promovează o estetică specifică, dictată de noile tehnologii computerizate (formatul 3D), dar și de starea spirituală a societății.

Astfel, animația poloneză, cunoscută prin școala din Lodz, cu cel mai vechi studio de filme de animație *Se-Ma-For*, astăzi continuă tradițiile filmului de animație polonez, impunându-se tot mai insistent prin filme ancorate în diverse culturi. Filmul lui Bartek Kulas *Millhaven* (2010) - o ecranizare a cântecului pop-muzicantului australian Nick Cave - s-a învrednicit de Mențiunea specială a juriului pentru un film de scurt metraj. Filmul aduce mai mult a operă în stil gotic, în care eroina Loretta este mereu suprimată de ideea existențialistă că totul este menit dispariției, idee cu care trebuie să trăiască și s-o depășească. Odată cu trecerea timpului, fobiile devin mai evidente, mai apăsătoare - intensificarea ritmului și al tonalității, pânjenisul devine tot mai dens, dar și tendința de a se rupe din aceste rețele e tot mai puternică. Filmul e mai aproape de animația bizară prezentată în timpul nopții, trend care a devenit destul de evident în animația mondială.

Italia a fost prezentată de filmul lui Blu, cunoscut artist de graffiti, cea mai modernă artă urbană a secolului al XXI-lea, o artă de stradă (*Street art*). Blu (pseudonim) este un artist foarte mobil, care reușește să-și lase amprente artistice în mai multe orașe ale lumii. În Argentina a realizat filmul *Muto*, apoi a creat în Spania, Germania (un alt film *Blu în Berlin*), Franța etc. Filmele sale suprarealiste Blu le concepe într-o manieră inedită, cea a desenelor *stil graffiti* - inscripții caligrafice, imagini pictate sau gravate pe pereți și pe alte suprafețe publice ori private - prin care artistul își propune să atenționeze asupra problemelor globale.

Evoluția lumii prin distrugeri periodice și posibilele consecințe este tema nr. 1 a artistului italian, la care revine de câte ori are posibilitatea. Subiectul abordat în pelicula *Big Band Big Boom* (2010, Italia) îl aflăm dezvoltat și în *Muto*, *Memento mori*, *Evoluzione of men*. Ultimul se încheie cu lozinca „*There is no need to fight, to change the world* (Nu e nevoie să lupti pentru a schimba lumea)”, care ar putea fi un epigraf la întreaga sa operă animată.

Un film ce reprezintă curiosul fenomen al animației estoniene este pelicula *Memoria trupului* (2011) în regia lui Ulo Pikkov, unul dintre discipolii consacrați maestrului animației estoniene Priit Parn. Dacă la început creația lui Ulo Pikkov

era evident influențată de stilul lui Parn, după anul 2000 el rupe cu tradițiile și se concentrează pe filmul abstract, apoi pe cel figurativ. De asemenea, experimentează în tehnici demult uitate, cum este desenul direct pe peliculă în *Dialoguri* (2008). Filmul cărui i s-a decernat *Trofeul Animest* și anterior Premiul Festivalului de Film de Animație din Stuttgart - *Memoria trupului* - se caracterizează prin tehnica animației în volum. Este o viziune regizorală specifică asupra fenomenului de continuitate și de transmitere a valorilor din generație în generație.

Din animația germană spectatorului autohton i-au fost propuse câteva lucrări din ultimii ani, menționate la Festivalul *Animest* 2010: *Viața de un minut a unei muște* (*One minute fly*, 2008) de Michael Reichert, *Băiețelul și monstrul* (2009, regie U. Heidschotter, J. Weiland), iar din cele recente - *FlamingO Pride* (2011) a regizorul Tomer Eshed. Artistul s-a impus în lumea animației chiar de la prima sa peliculă - *Frumusețea naturii* (2007), filmată într-un stil realist, care ar putea fi confundată cu filmele documentare de la Discovery. Pelicula *Flamingo Pride* sugerează printr-o prismă satirică aspectele vieții, prin problemele unui cârd de flamingo-gay, ce presupun niște relații specifice și ieșirea din acest anturaj. Filmul care a șocat publicul prin complexitatea mesajului, a stilului artistic, dar și prin îndrăzneala exprimării a fost *Lumea exterioară* (2010), în regia lui David O'Reilly, cunoscut creator de scurtmetraje animate. Pelicula înglobează mai multe aspecte ale universului omului contemporan, format de audiovizual, care în ultimul deceniu s-a transformat într-o gunoieră de idei, concepte, pseudovalori, acceptate și preluate. Teleshows-uri idioate, melodrame, televictorine etc. - toate destinate să schimbe viziunea asupra valorilor general-umane și să-l îndepărteze pe om de viața adevărată, de lumea înconjurătoare, de familie, de prieteni, de valorile autentice. Filmul *Lumea exterioară* a fost apreciat nu doar la Festivalul *Animest* cu *Premiul pentru cel mai bun scurtmetraj*, ci a adunat și alte premii, inclusiv la cea de-a 67-ea ediție a Festivalului de la Veneția.

Competiția românească a propus o serie de filme a noii generații de animatori independenți, care au venit în cinematografie după anul 2000. Deosebit de îndrăzneț se apropie de noul val al cinematografiei românești și scurtmetrajele de animație. În primul rând, problematica actuală de care se ciocnește societatea își găsește reflectare în cele mai diverse aspecte și în filmele de animație. *Euro potentia est* (2011, regie Szöcs Tamás) - o parabolă filosofică asupra societății, unde banii sunt tratați ca un virus care infectează ușor capul oamenilor înfometăți de putere. Banii azi dirijează lumea și au devenit unicul scop în viață. Semnificativă este imaginea omului nou, creată în tradițiile europene, - „o ființă fără gânduri, fără emoții, fără libertatea voinței”, care are în loc de cap un televizor, iar mâinile sunt antene parabolice ca să se conecteze la cât mai multe canale; simbolurile lumii moderne sunt completate cu două cărucioare din supermarket, iar în loc de steag sunt arborăți banii. Acesta este omul „nou al Europei”. Tot în cheia abordării integrării României în spațiul european e și filmul *Suntem europeni!? (We are europeans)*, (2011) în regia lui Fekete Szabolcs. Nefiind solicitați și apreciați în

propria țară, românii pleacă la muncă în Europa, unde fiecare euro muncit este adus în pușculița în formă de purceluș a României. E o situație caracteristică nu numai pentru România, dar și pentru Republica Moldova, unde oamenii nu mai pot să iasă din sărăcie decât plecând la muncă la negru.

Cercul de interese al animatorilor se pretează lumii contemporane cu toate problemele și aspectele ei bune și rele: cu lumea spirituală bulversată de globalizare, căutările tinerilor care încearcă să supraviețuiască într-o lume ostilă, să iasă din labirinturile vieții, căutând insistent calea spre bunătațe în *The Dog and the Little Bird* (2011, regie Adrian Băluță) - o frumoasă poveste de prietenie între un câne și o pasăre; ori problema identității - o pierdem sau ne conformăm altor idealuri în *Visul ciulinului* (2011, regie Nina Mihăilă); lupta pentru existență în *Action Movie* (2011, regie Bogdan Mihăilescu); dar și pentru dragoste și fericire în *Fresca - Blestemul lui Dragulea* (2010, regie Ion Octavian Frecea). Interesant din punct de vedere al stilului este pelicula *[klun]* (2011) - debutul în regia a lui Vlad Sandu, o istorie de dragoste exprimată în stilul caracterelor tipografice. Și încă un documentar animat *Matei, Matei* (2009, regie Cecilia Felmeri) vorbește despre marea personalitate din istoria neamului românesc regele Matei Corvin.

Printre filmele premiate la ediția a VI-a a Festivalului *Animest* se numără și *Țipătul / The Scream* (2011, regie Sebastian Cosor) - o producție ce a câștigat Premiul *Cel mai bun Film Românesc* și *Cel mai Bun Film* din secțiunea *Balkananimation*. Filmul este o re-interpretare a cunoscutei opere expresioniste, una dintre cele mai enigmatice și stranii lucrări din istoria artei: *Țipătul* (1893), semnat de Edvard Munch. Filmul face parte dintr-un proiect mai mare de 20 de scurtmetraje. Imaginile filmice sunt identice cu ale originalului atât ca atmosferă, cât și ca factură, fiind utilizată combinarea dintre acuarelă și tempera. Tabloul, respectiv și filmul, obsedează și devine un laitmotiv al vieții moderne - au menționat în discuție cu spectatori regizorul Sebastian Cosor și desenatorul Cosmin Sârbulescu, prezenți la proiecția peliculei *The Scream*. Filmul, prin atmosfera tabloului lui Munch, vine să confirme acea stare de neliniște a omului contemporan care se confruntă cu o frică și angoasă permanentă. Filmul animatorului român este al doilea realizat după opera lui Munch, prima fiind făcută de regizorul documentarist englez Peter Watkins în filmul biografic *Edvard Munch* (1974), o re-constituie a vieții și activității pictorului norvegian, redată în culori la fel de sumbre ca și opera pictorului expresionist.

Filmul românesc a ocupat un loc special în programul festivalului, propunând nu numai o producție de filme recente, dar și retrospectiva filmelor lui Ion Popescu-Gopo.

Retrospectiva filmelor lui Ion Popescu-Gopo

Concomitent cu filmele românești de ultimă oră, în cadrul festivalului au fost incluse și cele mai semnificative filme de animație realizate între anii 1957-1985 ale regizorului Ion Popescu-Gopo, filme premiate la cele mai prestigioase foruri cinematografice. Gopo a lansat în lumea animației o nouă formulă estetică cu omulețul său, care trece din epocă în epocă, prin univers cu floarea în mână, pe care o plantează oriunde se află, promovând astfel frumosul și binele în lume.

În primul rând, au fost prezentate filmele-tablete cu celebrul omuleț în *Scurtă istorie* (1957, Premiul *Palme d'or* la Cannes) despre evoluția vieții pe pământ; *7 arte* (1958, Marele Premiu la Festivalul de la Tours Franța) - o versiune originală despre nașterea și evoluția artelor, *Homo Sapiens* (1960, Marele Premiu la Karlovy Vary) dedicat istoriei izbânzilor spiritului uman, filme rămase pentru totdeauna în istoria animației mondiale. Variate semnificații privind lumea descoperim și în pelicule *Clepsidra* (1972), *Esse Homo* (1978), *Efectul unghiurilor* (1986). Din punctul de vedere al experimentării tehnicilor de animare, filmul *Ucenicul vrăjitor* (1985) este considerat unul dintre cele mai impresionante omagii consacrate „artei a opta”. Filmul *Ucenicul vrăjitor* este un fel de anti-*Fantasia*, o inspirație din *Fantasia* lui Disney, căci și Gopo se adresează uneia dintre partiturile „atacate” de maestrul american, și anume *Ucenicul vrăjitor* de Paul Dukas.

Programul propus a prezentat mai mult sau mai puțin integritatea operei lui Gopo și ca tematică, și ca limbaj artistic și tehnici de animare. Cu regret, se pare că numele marelui regizor român le este prea puțin cunoscut spectatorilor din Republica Moldova. Unica lucrare pe care și-o mai amintesc majoritatea concetățenilor noștri este filmul *Maria, Mirabela*, numele lui Ion Popescu-Gopo nespunându-le nimic, căci sala era aproape pustie.

Retrospectiva filmelor lui Constantin Bălan despre Guguță

Grație Festivalului *Anim'est* și a organizatorilor, din arhivele studioului „*Moldova-film*” au fost scoase la lumina ecranului și câteva pelicule în desen animat. Astfel, ultima zi a festivalului a demarat cu retrospectiva filmelor despre Guguță în regia lui Constantin Bălan. A surprins plăcut interesul sporit al publicului (format din copii, părinți și tineret) pentru filmul de animație moldovenesc. Deși peliculele s-au dovedit a fi prea fragile și periodic se rupeau, întrerupând proiecțiile, iar unele filme din cele prezentate și-au pierdut culoarea, minimalizând mult valoarea artistică a filmului. Totuși filmele moldovenești au trezit un viu interes, fapt demonstrat și din discuțiile cu regizorul. Emoțiile lui C. Bălan în așteptarea verdictului din partea spectatorului contemporan, alintat cu producții de calitate tehnică impecabilă de la Disney sau Pixar, s-au dovedit a fi în zadar.

Filmele despre ingeniosul Guguță, un erou născut și crescut în atmosfera patriarhală, într-o lume cu tradiții, promovează dragostea și bunătatea față de oameni ca cea mai mare valoare. Neîntrecutele izbânzi ale lui Guguță, gândite de Spiridon Vangheli, sunt preluate și continuate în ecranizările lui Constantin Bălan care vine în cinematografia moldovenească cu ideea de a re-valorifica prin estetica filmului de animație arta națională. Prin această viziune, Guguță se deosebește radical de alți eroi ai filmelor de animație, în special ai celor moderne, care luptă cu monștri de pe alte planete,ucid dușmani cu duiumul, merg în călătorii primejdioase, se avântă în peripeții. El este eroul care aduce prin sine bunătatea și dragostea față de mamă, prieteni, săteni, de tot ce-l înconjoară (*Guguță*, 1970), iar invențiile sale sunt îndreptate spre a schimba viața satului și a

produce mici bucurii: *Guguță-poștaş*, (1976); *Darul lui Guguță* (1979), *Banca lui Guguță* (1975), *Guguță frizer* (1970), *Măturătorii veseli* (1984), *Noapte de Revelion* (1983).

Chiar și oaspeții republicii și-au exprimat grațitudinea față de regizor și opera sa, în care, printre imaginile lumii lui Guguță, se citește atitudinea regizorului față de realitatea cotidiană. De menționat că ultima dată o astfel de proiecție a filmelor de animație produse la „*Moldova-film*” a avut loc în vara anului 2000. Anul acesta, la 20 mai 2012, Constantin Bălan, regizorul care a pus bazele animației naționale, a împlinit onorabila vârstă de 70 de ani. Cu această ocazie ar fi fost binevenită o retrospectivă a filmelor domniei sale, care să re-amintească despre existența unei istorii a artei cinematografice naționale.

Noaptea animațiilor bizare / Creepy Animation Night

Deosebit de intrigantă și impresionantă a fost *Noaptea filmelor bizare*, care a întrunit nu doar filme de animație cu un mesaj mai specific, dar și proiecții on-line de animație la calculator sub acompaniament. Cele două momente de *live act audiovizual* l-a avut ca protagonist pe artistul grafic Andrei Fântână, care a desenat live pe ecranul calculatorului și proiectat pe marele ecran. Imaginile live au fost acompaniate de muzicienii români Minus (Daniel Stanciu) și Res Es (Șerban Ilcevi) care au propus improvizații. Aceasta a fost o premieră absolută a noilor tendințe în animația contemporană. În prezent, în lume mai sunt cunoscute desenul pe nisip, ce solicită, de asemenea, virtuozitate din partea animatorului. Spectatorul autohton s-a familiarizat cu varianta tehnologică - a animației live la calculator.

Noaptea animației bizare a dispus de un program variat de filme produse în Canada, Polonia, Franța, Cehia, Mexic, Germania, Regatul Unit, Finlanda, Danemarca, Spania. Animația oferă creatorilor o libertate în fanteziile lor. Tematica filmelor oscilează de la problemele globale ale planetei: *Chernokids* (2010, Franța), *Save the Rhinoceros* (2010, Finlanda) la pelicule în care realizatorii abordează o tematică /subiecte axate pe lumea fantasmelor, a spiritelor, monștrilor, precum: *Tous les monstres* (2010, Franța), *The Monster of Nix* (2011, Franța) ș.a. Deși subiectele țin de un univers misterios, ocult sau tenebru, în care persistă o atmosferă apăsătoare, peliculele pretind la o înțelegere a unor lumi paralele ale spiritelor care, până la urmă, fac parte din lumea fanteziilor și fobiilor noastre, ce trebuie să fie depășite. Aceasta este societatea contemporană, văzută printr-o lupă ce arată fața adevărată a lucrurilor. Or, esența lor monstruoasă, ce iese la suprafață, poate fi învinsă prin calități umane - vrea să ne accentueze arta filmului de animație.

Festivalul a fost o adevărată deschidere în lumea filmului de animație contemporan. Spectatorul autohton a avut posibilitatea să cunoască acest gen cinematografic sub diverse aspecte: de la diversitatea de genuri și tehnici de realizare la problematica actuală. Filmele prezentate în cadrul Festivalului *Anim'est* la Chișinău s-au aflat la polul opus celor de la ecranele TV, ce promovează o producție uniformă și plată. Sperăm că Festivalul Internațional al Filmelor de Animație *Anim'est* va deveni un eveniment cinematografic tradițional pentru republica noastră.

Festivalul Internațional al Teatrelor de Păpuși Sub căciula lui Guguță

Tradiția de a organiza primăvara, în aprilie, un Festival Internațional al Teatrelor de Păpuși *Sub căciula lui Guguță* a fost inițiată de regretatul Victor Ștefaniuc, fondatorul și primul director artistic al Teatrului Municipal de Păpuși „Guguță”. Ediția a VII-a a festivalului a fost una aniversară și un omagiu adus celui care a dăruit copiilor încă o sărbătoare pe nume *Guguță*. Memoriei lui Victor Ștefaniuc i s-a dedicat și spectacolul de deschidere a festivalului - *Luceafărul* după Mihai Eminescu, un spectacol care i-a păstrat nu doar stilul, ci și vocea - Demiurgului prin care se revine la soarta omului de artă.

Guguță crește, crește și căciula sub care se adună tot mai multe teatre. La cea de a 20-a aniversare a teatrului, *Sub căciula lui Guguță* au fost găzduite timp de o săptămână 17 teatre din zece țări: Armenia, Belarus, Bulgaria, Franța, Portugalia, Turcia, România, Rusia, Ucraina și, desigur, Republica Moldova. Cele 18 spectacole prezentate au conturat o lume fantastică, impregnată de o varietate de forme stilistico-conceptuale, cu basme ancorate în diverse culturi. Nu numai aria geografică a teatrelor este impunătoare, dar și diversitatea formelor de spectacol. Or, farmecul spectacolului de păpuși rezidă în specificul păpușii, care, din perspectiva construcției sau a prestației sale, este foarte diversă. Căutările artistice ies tot mai des din aria celor trei stihii tradiționale ale personajelor întruchipate în mască, păpușă și jocul actorului pe viu. Experimentele devin tot mai îndrăznețe, dezvoltând o nouă estetică a teatrului de păpuși. Astfel, spectacolele concentrează în sine cele mai diverse forme de păpuși, de joc actoricesc și chiar de imagini video, fără a distruge integritatea stilistică a spectacolului. În prezent, se mizează anume pe forma teatrului deschis, în care actorului-păpușar îi revin mai multe funcții - alături de mânăuirea propriu-zisă a păpușii, el se include într-o dublă sau chiar triplă comunicare: cu păpușa care o mânăuiește, cu alte personaje din scenă și cu publicul.

Ca niciodată sala teatrului părea neîncăpătoare. Pentru copii au fost prezentate cele mai frumoase povești din clasică literaturii universale: H. O. Andersen cu *Dărzul soldățel de plumb* (Teatrul de Păpuși „Licurici”, Chișinău) și *Inimă de boxer* (Teatrul Municipal Târgoviște); Frații Grimm: *Hansel și Gretel* (Teatrul Municipal Târgoviște, Secția „Mihai Popescu”); Sh. Perrault - *Motanul încălțat* (Teatrul Dramatic, secția de Păpuși „Gulliver”, Galați). Au impresionat și spectacolele în baza dramaturgiei contemporane (*Ivan Golic* și *Moș Kuzma* și *ceata* de ucraineanul Alexandru Kuzmin sau din autorii români - *Micile pățanii* de Nina Gherneț și *Cine va păzi clopoțelii* de Viorica Hubert Rogoz). Rămân în vogă și reprezentațiile inspirate din folclor. În acest context, se înscrie și spectacolul interactiv *Gâște-lebede* al Teatrului de Păpuși din orașul Nicolaev, Ucraina.

Pe tot parcursul spectacolului-joc actrița Ludmila Artiomenko a reușit nu numai să dirijeze iscusit păpușile, povestind istorioara despre frățiorul Ivanușca și surioara Uli-anușca, dar să stabilească și să mențină comunicarea cu publicul - copiii, fiind atrași în mrejele poveștii în calitate de participanți activi, răspundeau la ghicitori, dansau, cântau.

Un spectacol ancorat în cultura și tradiția națională a fost prezentat de Teatrul de păpuși din orașul Tula, Rusia - *Povești spuse în jurul samovarului*, în regia lui Oleg Trusov. În joc au fost puse anume specificul acestei regiuni, tradițiile, cum ar fi samovarul, șaluri cu imprimeuri de Tula și biscuiții - renumitul „tulsckii preanik” - prin care e vestită localitatea. Originalitatea păpușilor a fascinat nu doar prin expresivitatea și mobilitatea lor, ci și prin stilizarea și utilizarea șalurilor. Spectacolul propune trei linii de subiect, inspirate din trei povești populare ruse. Cel mai reprezentativ și integru ca mesaj s-a dovedit a fi basmul despre Motanul Cotofei - Voievodul și Vulpea, care ne amintește de filmul de animație *Motanul și Vulpea* (*Kom u Luca*, 2004), realizat de cunoscutul regizor Constantin Bronzit în cadrul proiectului de povești animate *Топка самоваров*. Personajele animate cu multă iscusință - Vulpea și Motanul, Ursul și Lupul și altele au înscris chipuri reușite ca imagini artistice, dar și ca redare a caracterului prin plastica și mișcările păpușilor. *Povești spuse în jurul samovarului* a fost o adevărată revelație pentru public, copiii fiind captivați de fabulă, iar maturii, cunoscând realitățile vieții, au putut să depisteze sensuri și aluzii social-politice din fraze, elemente, mișcări etc. ale personajelor.

În contextul tradițiilor naționale se înscrie și spectacolul Teatrului de Păpuși „Tempo” din Ancara, Turcia, care nu pentru prima dată intrigă spectatorul cu formula sa specifică de teatru *Karagöz* (de menționat că, în 2008, a participat în cadrul Festivalului BITEI). *Vrăjitorul și fahirul indian* este un spectacol specific teatrului de umbre. Iar păpușarul, care în tradiția teatrului de umbre oriental este în sine un povestitor captivant și mânăuitor de o deosebită abilitate de a reda prin mijloace minime un conținut bogat în sensuri. Or, maestrul Haluk Yuce pe lângă funcția de actor și mânăuitor mai semnează scena-



riul, regia, scenografia și construiește și păpușile. În munca sa dificilă maestrul turc este asistat de actrița Marina Yuce, care ține legătura cu spectatorii necunosători de limbă turcă. Astfel între maestrul-păpușar și public s-a produs o comunicare spirituală, o inițiere și apropiere de cultura și tradițiile orientale prin învățarea unui cântec de început de spectacol, chiar și niște lecții de jonglare. Spectacolul a fost variat din punctul de vedere al structurii, cele trei părți componente fiind spectacolul propriu-zis *Karagöz*, marioneta *Fachirul* și jonglarea.

Un alt spectacol de autor a fost prezentat de Teatrul de Marionete „*Beto Hınca*” din Portugalia. Captivanta poveste a unui cățeluș a fost creată în întregime de către Beto Hınca, care este și autorul și regizorul, actorul, scenograful și chiar meșterul de păpuși.

Festivalul Internațional al Teatrelor de păpuși devine tot mai convingător o platformă a multiculturalismului. Tânărul spectator se familiarizează nu numai cu diverse genuri de teatru de păpuși (sau păpuși – marionete, de mână, cu tije etc.), dar și cu tradițiile și cultura artistică a diferitelor popoare. Un exemplu al multiculturalismului este și spectacolul *Cine va păzi clopoștii*, montat la Teatrul de Păpuși „*Prichindel*” din Alba-Iulia, România. Spectacolul, o adaptare după Viorica Hubet Rogoz a actriței Teodora Popa, are un puternic și semnificativ mesaj ideatic: lumea în care trăim trebuie s-o iubim și s-o ocrotim. Într-un interviu acordat revistei on-line *Plaiu luminat*, referindu-se la sensurile lansate în spectacolul său de debut, T. Popa menționa că: „*Este un mesaj de suflet, care trebuie să ajungă acolo unde trebuie, cred că copiii vor trebui să fie sensibilizați și din punctul acesta de vedere, să iubești un animal, o floare și până la urmă să se iubească între ei - este un mesaj de solidaritate și de prietenie*”.

Cele câteva tablouri arhetipale, pline de semnificații și simboluri, îl duc pe spectator ghidat de fulgurul de pădărie prin diverse lumi și culturi (Europa, America Latină, Africa, Asia - pentru fiecare spațiu s-au găsit elemente sugestive, plaiul românesc, fiind sugerat de ciobănașul cu mioare), dar care sunt unite prin aceleași valori general-umane. Prietenia nu cunoaște hotare, precum nici diferențe de naționalități, de tradiții și culturi. Vom mai menționa scenografia semnată de Marian Sandu, care creează o atmosferă adevărată de poveste cu metamorfoze de spații și decoruri. La fel și păpușile tip *mapett* sunt pline de viață prin mobilitatea sa.

Încă o surpriză a fost prezența Teatrului de Păpuși „*La Petite Semelle*” din Paris - cu *La dragonne de la rue Voitichka* - un spectacol fascinant cu marionete și muzică *live* la acordeon în regia Anetei Taneva. Este o istorie fantastică ce demonstrează puterea magică a dragostei, care transformă dragonul într-o frumoasă domnișoară cu care se căsătorește eroul principal Domnul Trotina. Și aici, depistăm o îmbinare reușită a elementelor din diverse culturi: textul autorului ceh, păpuși originale împrumutate din tradiția slavă și realizate în atelierul Vitis, Bulgaria de Dominique Apert și Eric Dony. Scenografia semnată de Maya Petrova prezintă decoruri inspirate din

arhitectura vechiului oraș Praga, unde se desfășoară întreaga acțiune.

Festivalul a fost susținut de teatrele mai mult sau mai puțin cunoscute de spectatorul nostru, care pe parcursul anilor au participat la diverse foruri teatrale organizate în republică. Unul dintre vechii și buni prieteni ai teatrelor de păpuși din Chișinău este Valentin Dobrescu și Teatrul pentru Copii și Tineret „*Vasilache*” din Botoșani, care nu o dată a bucurat copiii cu spectacole vii și inspirate, cu păpuși mănuite dibaci de câțiva actori ca în *Desen animat* etc. Amintim că regizorul român a montat recent la teatrul de Păpuși „*Licurici*” povestea *Motanul Încălțat*. La festival a participat cu spectacolul de marionete *Clovnul* - o veritabilă feerie. Spectacolele realizate de Valentin Dobrescu sunt deosebit de personale, căci de obicei apare și în posturile de scenarist și scenograf.

Iar Teatrul Municipal din Târgoviște, secția „*Mihai Popescu*”, a jucat în cadrul festivalului două spectacole: *Inimă de boxer*, în regia lui M. Urițki - un spectacol cu actori și destinat în special adolescenților, axat pe problemele relațiilor dintre generații; și *Hansel și Gretel*, după povestea omonimă a Fraților Grimm, în regia lui Dan Țopa.

Printre oaspeții permanenți ai Festivalului *Sub căciula lui Guguță* se numără și Teatrul de Păpuși din Silistra, Bulgaria, care a relatat istorioara *Monstrului Tropalan*, în regia lui Sibi Sibev. De data aceasta bulgarii au adus păpuși cu o construcție specifică.

Memorabile sunt și spectacolele Teatrului de Păpuși „*Batleika*” din Minsk, Belarus - *De ce oamenii îmbătrânesc?* și *Bătrânul și cocorul*, ambele în regia lui Alexei Leleavski. La ediția curentă a festivalului au jucat spectacolul *Micile pătani*, în regia lui Victor Pilipenco, care a impresionat prin originalitate artistico-stilistică, prin mănuierea iscusită a păpușilor și, nu în ultimul rând, prin fabula dramatică.

Pentru prima dată scena Teatrului de Păpuși „*Guguță*” a găzduit 2 opere clasice: a scriitorului latino-american Garcia Marquez și a cehului Karel Capek. Or, spectacolele montate pe motivele operelor acestor autori presupune deja un univers plin de simboluri și semnificații, destinat unui spectator inteligent și matur.

Teatrul de Păpuși „*Hovhannes Toumanyanyan*” din Erevan, Armenia, a adus la festival recenta sa montare *Înaripatul*, o parabolă filosofică în regia lui Zaruhi Antonyan. Nuvela lui Gabriel Garcia Marquez *Un domn foarte bătrân și cu aripi enorme* (scrisă în 1968) s-a impus pe parcurs în atenția nu doar a regizorilor de teatru, ci și a celor de film, după care au fost efectuate mai multe ecranizări: atât în filmul de ficțiune, cât și în desen animat. *Înaripatul* prezintă o viziune regizorală inedită asupra fabulei semnate de Marquez. Un spectacol bazat pe plastică, muzică și mască, fiind adresat unui spectator pregătit, instruit de a descifra simbolurile și metaforele transmise de interpreți, fără a apela la cuvântul rostit. Acesta poate fi clasificat și ca un spectacol de pantomimă cu elemente ale teatrului de păpuși. Or, actorii înșiși în măști, prin expresivitatea plastica a mișcării, sunt destul de „păpușarești”.

În acest ansamblu se impune scenografia și măștile semnate de Alina Aleksanyan. Măștile sunt

nemaipomenit de expresive - îngerul căzut pe pământ cu aripa frântă; chipul mulțimii este o invenție genială, fiind exprimată prin jocul a trei actori acoperiți cu o mantie neagră pe care sunt prinse mai multe măști, și numai un cap, șase mâini, care ies prin tăieturile din mantie și șase picioare; sau femeia păianjen cu cinci picioare care încântă și înnebunește mulțimea doritoare de senzații și distracții ușoare. În acest caz, îngerul este uitat de toți, doar fetița mai vine să-l viziteze. Spectacolul propune meditații asupra vieții omului și a valorilor umane pe care se menține el, indiferența oamenilor față de soarta semenilor, a viitorului țării, care, spre regret, neglijează valorile morale și spirituale și le acceptă pe cele efemere sau pseudovalorile.

Teatrul Dramatic „Fani Tardini”, secția de păpuși „Gulliver” din Galați ne demonstrează cum tehnologiile digitale pătrund treptat în structurile artistice ale teatrului de păpuși. Cunoscuta poveste a lui Sh. Perrault *Motanul încălțat* apare într-o viziune specifică a regizorului Daniel Stanciu. Introducerea în spectacol a proiecțiilor digitale conferă o libertate de creație, moment prin care se depășesc limitele convenționale teatrale, trecându-le într-o dimensiune spațială, ce-i lărgeste hotarele de acțiune sau le schimbă radical. Însăși refuzarea cortinei teatrale, ce se deschide și înlocuirea ei cu genericul teatrului prezentat în stil cinematografic (al companiilor de la Hollywood) modifică de la bun început estetica spectacolului teatral. Or, proiecțiile video țin în mod direct de posedarea anturajului în care eroii poveștii se vor afla în unele secvențe atât în proiecție, cât și în scenă. Astfel, personajele apar pe parcursul spectacolului în trei ipostaze diferite: masca - actorul deghizat, păpușa și imaginea proiectată, care comunică și interacționează între ele. Este utilizată ingenios imaginea pentru redarea perspectivei sau profunzimii planurilor.

Proiecțiile digitale au oferit noi posibilități de rezolvare a spațiului scenic, a scenografiei - prin schimbarea instantanee a decorurilor, dar și un joc mai liber cu spațiul și timpul în spectacolul de păpuși, care are convenții specifice. Sub acest aspect al inovațiilor s-au inclus și transformările miraculoase ale Căpcăunului într-un leu, apoi într-un șoricel, pe care îl înghite Motanul. Se perindă lanurile Căpcăunului pe care lucrează țărani (păpuși supradimensionale). De menționat, că se pretează tendințelor actuale ale teatrului modern de a valorifica tehnologiile multimedia.

Încă un semn al maturității lui *Guguță* au fost spectacolele destinate tuturor categoriilor de spectatori: atât copiilor, cât și adolescenților și chiar maturilor, deși problema atragerii tineretului la teatrul de păpuși, considerat o artă destinată în mod expres copiilor, va exista încă mult timp. În mai multe țări teatrele de păpuși demult și-au revizuit repertoriul

său, preferând interpretarea prin specificul păpușii a celor mai diverse opere din dramaturgia clasică universală. Un exemplu de organizare a repertoriului îl constituie Teatrul de Stat de Păpuși din or. Tula, Rusia, care anul acesta a sărbătorit 75 de ani de activitate și care este un teatru cu tradiții, cu o istorie bogată și cu un repertoriu destul de variat, propunând spectacole pentru trei categorii de vârstă bine determinate: copii de la 3-la 10 ani; copii de la 7 la 14 ani și pentru adolescenți și maturi. Spectacole destinate ultimei categorii de vârstă valorifică în primul rând opera clasicilor. Astfel, Oleg Trusov, care a reușit în spectacolul *Povești spuse în jurul samovarului* să aducă mesaje și pentru spectatorul matur, a montat în teatru și o serie de spectacole cu păpuși pentru maturi: *Operă de trei parale* de Bertolt Brecht, *Nu există o poveste mai tristă* după *Hamlet* și *Romeo și Julieta* de William Shakespeare, *Mizantropul* de Moliere, *Ivanov* de A. P. Cehov etc.

Teatrul de Păpuși din orașul Nicolaev a revenit la experiența sa anterioară de a monta și spectacole pentru un auditoriu matur, începând cu spectacolul-parodie *Decameron* după D. Boccaccio în viziunea cunoscutului regizor din Kiev Vahtang Ciheidze. În pregătire se află *Revizorul* de N. Gogol. Și Teatrul de Păpuși din Ivano-Frankovsk, Ucraina, odată cu venirea noului director artistic, în fiecare an montează câte un spectacol pentru adulți. O atare specificare a spectacolelor din considerente de vârstă a devenit o tradiție pentru mai multe teatre de păpuși din lume (Teatrul lui S. Obrazțov, Teatrul „Ognivo” din Rusia, Teatrul din Armenia etc.).

Festivalul Internațional al Teatrelor de Păpuși *Sub căciula lui Guguță* își extinde vădit aria tematică: de la spectacole pentru preșcolari și școlari de vârstă mică la cele pentru adolescenți și chiar maturi. Festivalul a mai inclus și câteva ședințe de master-class pentru studenții-păpușari susținuți de Victoria Ștefaniuc, regizoare, stabilită în prezent în Franța.

Sperăm ca ediția a VII a Festivalului - un eveniment ce avea să marcheze și cei 20 de ani de activitate ai Teatrului, la care și-au adus aportul întregul colectiv, călăuzit cu multă iscusință de Gabriela Lungu, Maestru în Artă, actualul director artistic al Teatrului Municipal de Păpuși „Guguță” - să devină o nouă etapă în evoluția teatrului *Guguță*, care va deschide noi perspective în plan tematic, dar și stilistico-artistic.

Note

¹ Vezi site-ul: <http://plaiuluminatu.ro/articol-79--27--1299--Cine-va-pazi-clopoteii,-o-noua-premiera-la-Teatrul-de-Papusi-Prichindel.html> (axat la 22 mai 2012).

Impresii de călătorie prin lumea CRONOGRAF-ului 2012

CRONOGRAF –

unicul festival internațional de film documentar din Moldova, lansat în 2001 și organizat anual de către OWH Studio. Anul acesta CRONOGRAF, ajuns la cea de-a X-a ediție, s-a desfășurat în perioada 10-15 mai, iar unii participanți au dorit să aștearnă pe hârtie impresiile despre acest eveniment.

Irina-Margareta Nistor (România)

CRONOGRAF: festivalul basarabean cu ceas cu cuc și un șotron care amintește de un film de spionaj trăsnet din 1980, cu Walter Matthau și Glenda Jackson, intră în seria de C-uri. Chișinău-Cannes-Cluj. A început regește pe 10 mai (...).

Și am ajuns la fix, cât pentru conferința de presă, pentru că nu se știe de ce (schimb de tură?!), ne-au ținut o veșnicie la control pașapoarte, unde le-am văzut și pe cele albastre, din video clipul de la Piatra Neamț, de unde a început aventura mea de peste Prut.

Orașul văzut de sus (alt titlu celebru) arată ca unul de munte, primitor, foarte verde și numai bun de filmat sau fotografiat. Mă aștepta un Mercedes impunător, cu un fost student la UNATC, Marin, generație cu Corneliu Porumboiu, și Ana care studiază limbile străine. La cinema Odeon lumea era deja adunată. Trecusem pe la Hotel, unde parterul e la etajul întâi, liftul apeși pe buton și pare blocat, dar așa ia el comanda, iar ușa se încuie cu un sistem special de înțepenire a yalei. Cu locurile de parcare e cam ca la București, iar în stradă am dat deja de chipuri dragi: Cătălin Ștefănescu, Alexandru Solomon, Marian Voicu și Cornel Mihalache. La întâlnirea cu ziariștii, într-o sală cu poze alb/negru din alte ediții și imagini în hol din producțiile de ficțiune de altă dată, a fost un prim contact, inclusiv cu trofeul metalic al lui Valentin Vârtosu, un ecran gen steagul de după Revoluție, pe care l-a umplut totuși cu ceva!

Lângă mine Leontina, selecționar și regizor al unei foarte izbutite deschideri cu imagine pe pânză și apoi pe viu,acompaniate de Concertino, vrăjitori ai acordeonului, cu o fată frumoasă Veronica (pe care n-o cheamă așa după filmul dnei Bostan, dar e preferatul ei) și un băiat elegant, cu lavaliera și batisa la piept, Eugen. Invitații s-au sincronizat perfect, și am avut idee și cum a început totul în 2000 și un pic. A urmat un documentar de la fratele One World Romania: *The Real Social Network*, făcut în Marea Britanie odată cu protestele contra măririi taxelor școlare, poveste cu care spectatorii foarte numeroși



Irina Margareta Nistor (România) - membru Juriu, Secțiunea Principală; Virgiliu Mărgineanu - director FIFD CRONOGRAF; Rodica Verbeniuc - șef Secție Comunicare Corporativă „Moldcell”; Mihai Tarna (Moldova) - președinte Juriu, Secțiunea principală; Cătălin Ștefănescu (România) - membru Juriu, Secțiunea CadRO.

(nici pe scări nu mai erau locuri) s-au identificat (doar li se întâmplase și lor nu demult, și twitterul le-a fost o armă eficientă).

Apoi o recepție cu un tort majestuos, cu 10 lumânări stinse de echipă și o camera de filmat din marțipan. De față și cele 2 fetițe ale cuplului creator Virgil și Leontina: Ioana și Elena, aceasta din urmă, fiind chiar de o vârstă cu ediția jubiliară, prin urmare a avut privilegiul de invidiat să sară șotronul de pe scenă, cu gândul la zebra de circulație, pe care primăria a îngăduit-o, dintr-un fel de peliculă devenită vintage de când cu digitalul. (...)

După ce am făcut cunoștință cu orașul verde, cu porțile și brațele deschise, la Chișinău au început să curgă filmele. Documentarele atât de diferite, de care îți dai seama că selecționera Leontina Vatamanu (cineastă și fată de poet) s-a atașat, adesea explicabil, au totuși puncte comune, ca de exemplu animația ce însoțește ingenios povești despre autori de care nu aveai habar și pe care ai dori să ai răgaz să îi aprofundezi, precum Serghei Dovlatov (filmul despre el a luat pe drept o mențiune). Am retrăit drama de la Cernobil și am reflectat la încercata și meticuloasa Japonie... Alt punct comun e tristețea autorilor pe care îi preocupă excesiv Marele C, cum îi zic din pudoare americanii, pe care îl blestemă în spaniolul *Oile albastre* și îl înfruntă cu stoicism în *Magda, dragostea și cancerul*, poloneza-model, care deși e cuprinsă de disperarea sfârșitului apropiat și nedrept, îndrăznește să aducă un copil pe lume (mi-a amintit de o comentată peliculă suedeză de demult, *Prințesa*, în care personajul principal chiar se făcea bine).

Ar mai fi de menționat și *Adevărata perestroika*, despre nostalgie exact în trend cu ideea de întoarcere în trecut, nu de prea mult bine, ci de tinerete și iubire necondiționată. Filmul a luat premiul pentru regie pentru SUA (doar tot lor le-a izbutit mai bine ecranizarea după *Doctor Jivago*, nu?) Documentarul despre Gagarin îi face un deserviciu cosmonautului erou, care degeaba are muzeu, dacă e prezentat ca pe

vremea lui Pazvante de o mătușă-ghid cu un limbaj din lemnul cel mai sovietic cu putință. Ar fi meritat o soartă mai buna acest Saint-Exupery din Est. Titlul incitant *Cu Fidel, orice s-ar întâmpla* e din păcate doar o speculație, *Cash & Marry*, s-a mai văzut - nunți pe bani în Austria pentru cei din încercata fostă Iugoslavie ce vor cetățenie -, doar că aici pare cam regizată treaba și la propriu și la figurat.

Eclipsa solară a dus pentru a nu știu câta oară trofeul în Cehia, ceea ce am constatat după verdict. E adorabil tratată relația cu Africa iluminată de europenii care le bagă curent și-l mai și repară uneori, fiecare de fapt încercând să-l șmecherească pe celalalt. Ce căuta neamțul în Bulgaria, devine ce căuta cehul în Zambia?

Noosfera noastră, pentru că e jumi-juma, Ileana Stănculescu (cea cu sasul care făcea șosete) și un georgian cu un nume imposibil, dar pe care va trebui să-l învățăm pentru că cei doi fac un tandem imbatabil creator, *Noosfera* deci a stărnit cele mai multe comentarii. Nemțoaica din juriu și-a reconsiderat viața amoroasă, președintele s-a recunoscut în bătrânelul care se dădea atotcunoscător în ale iubirii, făcea paradoxal victime și inventase o teorie a dragostei pe care singur o contrazicea. Și ceilalți doi bărbați au fost puși pe gânduri, deci n-a lăsat pe nimeni indiferent. Originali suntem până și la capitolul acesta (aproso de teoria lui Iliescu cu democrația originală, don Juanul de Dâmbovița studiasse și el la Moscova și venise cu o primă nevastă la pachet).

Aș fi vrut să stau și la ceremonia de închidere ca să văd *Aria* pe ecran mare, dar recunosc că la *CRONOGRAF* arta devine realitate, una retro!

Cătălin Ștefănescu (România)

Chișinău. 10-15. Luna asta. Republica Moldova. Sau Basarabia. Niciodată nu știi cum să zici, să nu faci o gafă. Să nu rănești. Să nu calci pe vreun sentiment, fie el închipuit, fie real. *CRONOGRAF*. Festival de film documentar. Ediția a X-a. Lucru mare aici, unde nimic nu pare sigur de pe o zi pe alta, unde răspunsurile se iau de gât cu întrebările, iar interjecțiile țin loc de verbe. Câteodată. Pentru că nici o zi nu e la fel. Pentru că nici o clipă nu seamănă cu alta. (...)

La Chișinău au fost zile calde. Lumea a ieșit prin parcurile superbe ale orașului. Puful de la plopi e pretutindeni. Pe alergici îi distruge și-i face să stea numai în casă. Dar dacă te uiți cu luare aminte - printre strănuturi, mâncărimi de nas și lacrimi ca la robinet - la locul în care te afli, descoperi, tulburat, ceva foarte greu de formulat în cuvinte. Prin urmare, știți ce?! Nici n-o să formulez.

Festivalul de film documentar e un exemplu de bun-simț și de măsură. Ceva de dimensiuni aparent mici, dar foarte bine pus la punct. Oamenii care l-au pus în mișcare nu s-au întins mai mult decât le-a fost plapuma. Au făcut un lucru fără fițe și pretenții, dar foarte bine articulat. Filme faine, organizare exemplară, solidaritate timidă din partea autorităților. Dar o victorie imensă în condițiile de aici.

Angela Aramă (Moldova)

S-a încheiat festivalul *CRONOGRAF*. În principiu, aș putea să mă opresc aici, după o lungă pauză artistică încărcată de tristețe... A luat sfârșit un eveni-

ment care în câteva zile a transformat lumea. Nu e o figură de stil, e un adevăr, care (cu tot subiectivismul propriu oricărui adevăr, chiar dacă e proclamat imuabil) a adunat într-o gașcă nonconformistă și plină de viață vreo câteva sute de oameni - organizatori, participanți, spectatori, jurați... Deci, se poate! Se poate face un festival internațional la Chișinău. Ne-au demonstrat-o de atâtea ori Anatol Ștefăneț și Petru Vutcăru. Ne-o demonstrează a 10-a oară Virgiliu Mărgineanu (OWH studio) cu *CRONOGRAFUL* său. (...)

Ei, tocmai asta - devotamentul, susținerea reciprocă - contribuie foarte mult la desfășurarea festivalului într-o atmosferă plină de condescendență și căldură sufletească. Am stat și de această dată ore în șir în sala întunecată cu ochii minții ațintiți la ecranul mare și am fost martorul tăcut al atâtor vieți! Oameni tineri și bătrâni, sănătoși și bolnavi, femei și bărbați din alte țări, din alte culturi și chiar civilizații își trăiau zilele, tristețile și bucuriile (fără retușuri și măști) în fața mea. Am râs și am plâns împreună. De ce? Pentru că am empatizat cu eroii filmelor, i-am crezut pe cuvânt, le-am văzut lacrimile și le-am simțit temerile. Documentarul este mai mult decât un film de ficțiune. Dacă este făcut de profesioniști, bineînțeles... Am suferit de complexul abandonului împreună cu Hanna, care a angajat un detectiv particular să-i caute mama biologică pentru o (singură!) îmbrățișare (*Scrisoarea Sumnei*, regie Timna Goldstein Chatab, Hadar Kleinman, Israel). Am încercat să mă joc cu moartea împreună cu o bunică-artistă din Zamora (*Oile albastre*, regie Noel Galvez, Spania). Am deschis uși în localuri, spitale, bordeluri, aziluri de bătrâni, centre de urmărire video, pe scurt - am colindat orașul în noapte împreună cu cei care nu dorm hăt până spre dimineață (*Abendland*, regie Nikolaus Gezhalter, Austria). Am simțit cum e să-ți cauți locul sub soare și să nu-l găsești ani și ani în șir doar pentru că ești mai talentat și mai sensibil decât semenii tăi prinși între două lumi - sovietică și capitalistă (*Scris de Serghei Dovlatov*, regie Roman Liberov, Rusia). Am urcat în munți, pe creste înzăpezite, împreună cu cunoscutul alpinist maghiar Zsolt Eross, căruia i-a fost amputat un picior, dar nu și curajul și perseverența în a-și trăi viața din plin (*Eross - povestea unei recuperări*, regie Andras Kollman, Ungaria). Am mers împreună cu Ramin Lomsadze (un campion mondial la lupte libere, acum de 75 de ani, rămas singur în fața bătrâneții) să-și caute iubita din tinerețe (*Ramin*, regie Audrius Stonys, Georgia, Letonia). Am sfidat fatalitatea și am fost fericită împreună cu Magda Prokopowicz, care la 27 de ani ai săi a descoperit că are cancer, dar s-a căsătorit cu iubitul ei, Bartec, și a născut un copil sănătos (*Magda, dragostea și cancerul*, regie Alina Mrowinska, Polonia)... Au fost și multe alte călătorii în timp și în spațiu care, probabil, m-au schimbat cumva acolo, în profunzimile sufletului, unde doar „realitatea devenită artă” poate ajunge.

P.S. Dincolo de filmele documentare, *CRONOGRAF* înseamnă multă comunicare. Am avut prilejul să cunosc oameni deosebiți, dar și să-i redescopăr pe cei pe care îi cunosc demult. Să dau nume? Ei, nu, fiecare cu revelațiile proprii! Oh, ce mi-e dor deja de *CRONOGRAF*!

BITEI-2012. Bilanțuri și perspective

Al X-lea Festival Internațional al Artelor Scenice BITEI-2012 s-a petrecut în perioada 25 mai - 3 iunie, având motto-ul „Teatrele se întâlnesc la Chișinău”. Această aniversare, în mod formal, provoacă reflecții privind practica festivalieră a Teatrului „Eugene Ionesco”. Ultimul BITEI îi dă o motivare destul de nonformală.

Ne-am obișnuit deja cu acest festival. El a devenit o parte componentă a procesului teatral din Republica Moldova. S-a cam uitat de revoluția din mai 1994 pe care a făcut-o prima ediție a bienalei în teatrul din Europa și următoarea - din Asia. Pătrunzând în viața teatrală pe o cărare absurdă neumbată, tânărul teatru, prin logica existenței sale „alternative”, trebuia să devină ceva extraordinar. A și devenit. Teatrul, mai degrabă primul său director artistic Val Butnaru, a lansat un proiect absolut imprevizibil, creativ pentru acele timpuri - Bienala Internațională a Teatrului, binecuvântată de Ionesco însuși. De-a lungul timpului, structura festivalului a suferit schimbări, încercându-se diferite opțiuni în dependență de modificările din interiorul teatrului, de relația sa cu publicul. Cu toate acestea, conceptul festivalului a rămas intact.

Traducând în viață expresia metaforică a maestrului teatrului absurdului precum că „*Chișinăul este cel mai bun loc pentru întâlniri*”, directorul artistic pe termen lung, Petru Vutcărau, încearcă perseverent să transforme capitala Republicii Moldova într-o capitală teatrală europeană. Condiționată de poziția geografică și culturală a Moldovei, atenția față de ceea ce se întâmplă pe scenele din Vest și din Est constituie punctul-cheie al Bienalei. În acest sens, parabola *Stația de autobuze*, în interpretarea subtilă a actriței Ala Menșicov și a artistului japonez Iosioki Sibata, a fost percepută drept un semn caracteristic al „BITEI-ului - 2012”, oglindind posibilitatea înțelegerii reciproce între persoane absolut diferite ca mentalitate și cultură.

Sarcinile celui mai mare forum teatral din Moldova, simple la suprafață, dificile în implementare, sunt să-i ofere publicului autohton șansa de a asista la spectacolele pe care le văd spectatorii din alte țări. Astfel, în spatele programului bienalei actuale sunt vizibile o experiență festivalieră considerabilă, contacte creative durabile, relații de prietenie solide. Geografia țărilor participante este în continuă expansiune. În acest an, pentru prima dată au venit la Chișinău echipe din Republica Cehă, Azerbaidjan, Israel. Publicul a făcut cunoștință cu noi trupe din Anglia, Japonia, Coreea de Sud, România, Italia, Spania ...

Pe scena festivalului s-au întrunit teatre naționale și private, spectacole experimentale, provocative și tradiționale, dramatice, muzicale și coregrafice... Libertatea formatului, prevăzut pentru gusturile diferite ale publicului, reflectă tendința de interacțiune și interco-

municare a artelor. Astfel, rubrica programului „teatru-dans” nu este aleatorie, prezentându-ne tradițiile artistice ale mai multor culturi etnice. Bienala a fost deschisă de exotical Grup Tradițional de Percuție „Tae-Geuk” din Coreea de Sud cu spectacolul *Ecoul sufletului*, lumea bizară a căruia a fost creată în baza mitologiei coreene.

Programul de aniversare a fost pregătit astfel, încât s-au evitat compromisurile artistice. Multe din spectacolele invitate au fost apreciate la diferite festivaluri internaționale, fiind montate de regizori renumiți sau „la modă”. „Cheia” sau revelația autentică a bienalei, nu doar pentru chișinăueni, dar și pentru vizitatorii festivalului, l-a constituit spectacolul muzical al trupei engleze *The Tiger Lillies Band*, care ne-a oferit o plăcere estetică impresionantă. Coregraful Radu Poclitaru, fără de care nu ne putem deja imagina BITEI-ul, ne-a surprins din nou cu baletele sale existențiale: prin vizualizarea tragică a muzicii lui Peters Vaskis în *Underground* și prin versiunea plastică a *Salonului № 6* al lui A.P. Cehov, interpretate de Teatrul „Kyiv Modern-Ballet” din Ucraina.

Ca și în ediția precedentă, Roman Viktyuk a câștigat o primire zgomotoasă din partea publicului unei săli arhipline, fiind steaua și garantul comercial al festivalului. De această dată, maestrul a adus spectacole vechi, diferite ca stil, dar asemănătoare ca problematică - personalitatea și societatea, artistul și puterea. Învăluit de legende, spectacolul scandalos *Salomeea* de O. Wilde, în culori alb-negru-roșu, glorificând pasiunile păcătoase, ne-a impresionat prin jocul perfect șlefuit și prin plasticitatea stilizată ale actorilor, prin delicia estetică ale regiei. Spectacolul *Maestrul și Margareta* de Mihail Bulgakov, rezolvat prin tehnicile populare ale culturii de masă, ne-a dezamăgit însă din cauza nivelării ideii romanului în spiritul enervant de placardă al teatrului satirico-agitatoric, a propagării exagerate a relației epocii sovietice cu natura satanică a puterii.

Monospectacolele, ocupând în afiș locul corespunzător genului, au scos în evidență mai mul-



ți actori talentați. În nuvela scenică *Crapul* de Masayuki Moriyama, regia Den Fujita, Iosioki Sibata ne-a povestit admirabil de simplu și de emoționant despre singurătatea umană. Spectacolul *Spo-vedania unei măști* după romanul lui Yukio Mishima, interpretat de Teatrul „Scena Rusă” din Berlin (regizor Inna Sokolova-Gordon), ne-a uimit prin tehnica excepțională, prin măiestria actoricească înaltă a lui Andrei Moșoi, actor știucinist din prima generație de ionescieni. Rolul, construit pe metafore plastice și prelucrat minuțios pe o psihologie fină, a transmis și estetica textului, și soarta dramatică a eroului, predestinat să fie diferit de ceilalți și străin tuturor.

Spectacolul *Pupila*, după piesa lui Aleksandr Ostrovski, al Teatrului de Tineret din Praga „*Popojedem*” a constituit demonstrația rezultatului cooperării regizorului și pedagogului din Saint-Petersburg Lev Erenburg cu tinerii actori cehi. Tratarea prea liberă a textului, din care n-au rămas decât „coarne și copite”, s-a revărsat în schițele, interpretate contagios și degajat de artiști, despre mereu beata, sălbatică, neînțeleasă Rusie-Mamă. Se pare că acele capcane în care cădeau mereu personajele au fost puse pentru public, cu scopul de a-l lua prin surprindere.

Indiferent cum ar evolua subiectele Bienalei, componenta lor constantă rămâne a fi teatrul „absurdului”, care incită experimente scenice, decizii regizorale tari. Teatrul Dramatic de Stat „*Ilya Chavchavadze*” din Batumi ne-a oferit o interpretare surprinzătoare a bine-cunoscutei piese a lui Matei Vișniec *Angajare de clovn*. Povestea ironică, tristă și tândră a unor foști actori s-a desfășurat în imensitatea goală a spațiului teatral printr-o metaforă poetică a temei joc-viață-moarte (regia G. Tavadze). Montarea grotescă și expresivă a lui P. Vutcărau a piesei aceluiași autor *Caii la fereastră*, la Teatru „*M. Eminescu*” din Botoșani, a creat imaginea fantasmagorică a războiului ca o obsesie recurentă a secolelor.

Un șir de spectacole ale festivalului, chiar dacă vizibil diferite ca stilistică și regie, pot fi grupate la rubrica cercetării problemelor sociale și morale contemporane. Dramatic de dureroasă pentru societatea turcă, tema discriminării femeilor a fost elucidată în spectacolul *Incendii* de la Teatrul de Stat din Istanbul. Viața și soarta eroinei în lumea conflictelor religioase, morale, sociale, aflată mereu în stare de război, a fost evocată cu minuțiozitate și cu veridicitate, reflectând o rară în zilele noastre cultură teatrală și perspectivă. Spectacolul din Azerbaidjan *Pocăința* după *Huseynbala Miralamov*, montat în formele realismului domestic, și-a concentrat atenția pe latura morală a problemei politice a refugiaților din Nagorno-Karabah.

Căutarea limbajului teatral pentru studierea vieții spirituale a omului modern poate fi urmărită în spectacolele celebrului regizor român Radu Afrim. *Miriam W.* de Savyon Liebrecht (Teatrul „*Toma Caragiu*”, Ploiești) tratează în cheie psiho-

logică „dostoievskiană” tema Holocaustului. Cufundându-se în spațiul vital al casei părintești de acum douăzeci de ani, cu amintirile sale sângeroase și dureroase despre morți și cu dorința de a uita ororile trăite, eroina încearcă să înțeleagă trecutul, drama familiei sale. Radu Afrim examinează detaliat relațiile complexe și ciudate între niște oameni apropiați și în producția surrealistică *Boala familiei M.* de F. Paradivino (Teatrul Național „*Mihai Eminescu*”, Timișoara). Ca și în *Miriam W.*, regizorul găsește aici un mediu spațial deosebit, metaforic, atmosferic, ritmic, ce „intensifică” energia actorială și subtextul scenic.

Intriga festivalului a constituit-o redactarea scenică a piesei lui Val Butnaru *Iosif și amanta sa*. Premiera a avut loc pe scena mare, recent construită, a Teatrului „*Eugene Ionesco*”, finisând bienala cu o rimă memorabilă a cunoscutei versiuni a spectacolului din 1992 și a revenirii lui „douăzeci de ani mai târziu” cu o față absolut nouă și necunoscută. În această montare a lui P. Vutcărau a răsunat foarte clar unul din motivele-cheie ale BITEI-ului-2012 - motivul valorii personalității și al limitei libertății individului.

La bienală, ca de obicei, s-au prezentat câteva cărți noi ale autorilor din România și din Republica Moldova, zilnic au avut loc conferințe de presă cu participanții festivalului. Comunicarea nonformală contribuia la obținerea unor informații suplimentare importante despre cele văzute pe scenă, despre problemele, formele de existență și despre organizarea vieții teatrale din alte țări.

Pe fonul oboselii și al depresiei teatrelor din Chișinău, BITEI-ul obține un rol important. Spectacolele prezentate la festival devin faptele și argumentele vieții noastre teatrale. Este dificil să vorbim despre impactul direct și imediat al unor idei regizorale noi asupra practicii scenice. Bienala influențează gândirea teatrală, permițând compararea cu alții, evitarea fierberii în oala proprie și educarea unui „public festivalier” sensibil la spațiul intercultural.

Astăzi, „*Bienala Teatrului Eugene Ionesco*” a devenit unul din fenomenele culturale ale Republicii Moldova ce joacă un rol important în consolidarea relațiilor dintre Est și Vest. Drept probă a recunoașterii realizărilor acestui forum teatral, Fundația Culturală Europeană i-a înmănat un premiu important.

La ultima conferință de presă, a fost anunțată ideea Festivalului Internațional anual al Teatrului „*Eugene Ionesco*”. Reputația organizațională și experiența profesională, câștigate pe parcursul existenței BITEI-ului, legarea unor relații creative și umane ne permit să contăm pe punerea în aplicare a noului proiect creativ. Promovarea lui poate fi susținută de statutul teatrului, ce corespunde acelei idei culturale căreia îi slujește aproape 20 de ani. De exemplu, statutul de Centru Festivalier, în care va fi posibilă efectuarea unei varietăți de programe, sau de Teatru-festival, similar „*Casei Baltice*” din Sankt-Petersburg, care încă nu are analogii.

Forumul Internațional al Tinerilor Creatori de Teatru

Primăvara teatrală chișinăuiană, după o mulțime de alte evenimente culturale, a culminat cu Forumul Internațional al Tinerilor Creatori de Teatru, ediția I-a, ce a adus în Moldova cele mai bune producții teatrale, montate de tinerii regizori din spațiul CSI, țările Baltice și Georgia. Demarând în 2010, proiectul a avut o Comisie specială, care, după mai multe etape, a selectat cel mai bun spectacol și câte doi tineri dramaturgi, scenografi și critici de teatru din fiecare țară participantă. Juriul a hotărât că Chișinăul este locul cel mai potrivit pentru desfășurarea etapei finale a acestui eveniment, ce a avut loc în perioada 6 - 13 iunie 2012.

Republica Moldova a fost reprezentată de câștigătorii etapei naționale: regizorul Sava Cebotari cu spectacolul *Richard al III-lea*; scenografii Maria Gros, Lilia Popovskaia și Alexandra Șoltinskaia; dramaturgii Steliana Grama și Vitalie Jacotă; criticii de teatru Dorina Khalil-Butucioc și Cristina Cernopolc.

Având un scop competitiv, Forumul avea să-i ofere un bilet la Festivalul Internațional de Teatru „A. P. Cehov” doar unuia din cele 11 spectacole.

Premiul III i-a fost acordat spectacolului din Armenia *Zbor deasupra orașului*, în regia lui Narine Grigorean. Spectacolul ne prezintă viața unei tinere oarbe, care-și creează propria realitate. În urma unei intervenții chirurgicale, ea își recapătă vederea și se ciocnește de o nouă realitate, nu atât de feerică ca cea cu care se obișnuise. Doar dragoste pentru doctorul ei curant o ajută să scape de această realitate și s-o transpore în alta... cea a iubirii eterne.

Premiul II i-a revenit letonianului Karlis Kruminis pentru spectacolul *Piligrim* după istoriile fraților Houkka. Spectacolul a fost o poveste despre drumul anevoios al omului spre adevăr sau o alegorie despre importanța credinței și a dragostei pentru Dumnezeu, despre sensul vieții și rostul omului pe pământ.

Premiul Mare al Forumului l-a luat spectacolul *Oficiul*, în regia tinerei bieloruse Katsiaryna Averkova, ceea ce i-a asigurat prezența la prestigiosul Festival Internațional de Teatru „A. P. Cehov”.

Oficiul este o comedie în cheie grotescă ce a încântat și, totodată, a șocat publicul moldovean. În această critică dură a societății moderne de consum este schițată viața acelor șoareci de birou care-și trăiesc existența printre hârtii inutile, în intrigi și servitudine. Personajele spectacolului sunt complexate și frustrate, devenind victimele sistemului în care viețuiesc și în care fiecare visează să devină tiran. Astfel, eroii își îndreaptă terorizant crizele de nervi spre colegii de serviciu. Din spectacol transpare motivul sartrian al piesei *Cu ușile închise*: infernul este în ceilalți, iar noi suntem infernul cuiva. Infernul în care domină teroarea psihologică și nimeni nu mai poate

ieși pentru că îi e frică. Îi e frică de schimbări, de un nou început. Tuturor nu le rămâne nimic altceva decât să se conformeze și să trăiască în teroare.

Spațiul închis este rezolvat scenografic de Elena Igrușa prin îmbâcsirea

lui cu registre, mape, dosare, ceea ce face ca actorii să fie claustrați și să supraviețuiască într-un mediu infim, să se împiedice unul de altul la fiecare pas, să nu se suporte fizic, să se palmuiască, să urle unii la alții. La prima vedere, s-ar părea că supraviețuiește cel care e mai puternic, dar nimeni nu are nici o valoare atunci când sunt chemați în biroul șefului-dictator. Scenele de umor grotesc, în care eroii intră pe rând în biroul șefului și ies de acolo arși, electrocuțați și cu pumnale în spate, se perindă rapid. Actorii joacă în diferite registre, dictate de situațiile propuse de regizor, într-un tempo dement, amintindu-ne, uneori, de unele filme ale lui Jim Carrey. Un spectacol la care s-a răs cu lacrimi de tragedia unei societăți pierdute în registre.

Am așteptat, însă, să se vorbească mai mult și să i se ofere câteva premii spectacolului *Boierul neînfricat*. Deci: a fost odată ca niciodată un Boier neînfricat regizat de Marfa Govritz (Nazarova), Rusia. Nu știu de ce criticii de teatru cred că acesta este un spectacol și pentru maturi. Or, el nu are un public țintă bine definit, fiind destinat absolut tuturor categoriilor de vârstă. Doar că fiecare îl percepe în felul său. *Boierul neînfricat* este o poveste populară rusă preluată de Alexandr Afanasiev, numit un Grimm al Rusiei. Cred că poveștile populare sunt un material perfect pentru un regizor tânăr și, mai ales, pentru actorii care încă nu au reușit să-și prăfuiască meseria pe băncile teatrului profesionist.

Acțiunea începe cu o scenă de șezătoare, tipic rusească, unde Boierul neînfricat (Mihail Șklovskii), plictisit de monotonia vieții de la țară, își atrage partenerii într-un joc în care nu există reguli. Ei decid mersul jocului, unica condiție a căruia este să fie cât mai înspăimântător. Astfel, treptat, în acțiune sunt antrenați Vrajitori Morți și țărani spânzurați care învie doar noaptea, spirite necurate, forțe ale naturii, regi, tâlhari etc., personaje pe care Boierul neînfricat, împreună cu Foma (Alexei Mișacov), sluga sa, trebuie să-i stăpânească. Aparent totul e foarte



simplu. Se lucrează într-o veselie, cu o mulțime de poante regizorale, în stilul unei comedii dell'arte veritabile. Actorii se metamorfozează cu ușurință din țărani în tâlhari, din copaci posedați în spirite ale tenebrelor. Totul pare atât de naiv, toți râd de situațiile în care personajele principale nu ezită să facă haz de necaz. Dar jocul începe treptat să ia o altă întorsătură. Boierul neînfricat a înțeles că poate face orice-și dorește, că nu-i sunt puse limite, știind că dacă va bate din palme, se va face ziuă, și dacă se va îndârji, va speria toți dracii. Jocul devine realitate, iar realitatea joc. Eroul central este fie un arhetip al lui Don Juan prin atitudinea lui față de cadavre, una de-a dreptul profanatoare, fie un arhetip al lui Caligula, personaj căruia, odată ajuns la putere, nici diavoli nu au putut să i se împotrivescă. Boierul a procedat în cel mai josnic mod cu oamenii care l-au ajutat să ajungă domn. Într-un slide-show cinematografic, eroul își îmbrânțește prietenii în lacul cu diavoli, zicând: „Gata, nu mai am nevoie de voi!”

Dar povestea de aceea și e poveste - eroul negativ e pedepsit pentru faptele sale. Anume dracii, care i s-au supus, tot ei l-au și trădat pe Boier. Trezit din visul jocului, speriat de moarte, Boierul neînfricat s-a transformat brusc într-un băiețuș docil, care se teme până și de umbra sa. Morala e foarte clară: nu lăsa plictiseala să te domine, căci vei ajunge s-o pățești ca Boierul neînfricat.

Premiul *Îngrijorare pentru teatrul contemporan*, oferit de Liga Tinerilor Critici, i-a fost înmănat, pentru spectacolul *Cartea de telefoane*, lituanianului Vidas Bareikis, actor care, în prezent, își face studiile masterale la „Centrul V. S. Meyerhold” din Moscova. Denumirea spectacolului face aluzie la cunoscuta expresie privind abilitatea regizorului de a monta chiar și o carte de telefoane. Textul de bază a fost scris în procesul lucrului, drept punct de pornire servind realitatea înseși a problemelor teatrului: rutina, clișeele, dictatura, visele spulberate, spaimele, intrigile etc.

Juriul a mai oferit două premii pentru jocul actoricesc: Vladimir Snegurcenko a fost apreciat pentru rolul dementului din monospectacolul *Iulie* de Ivan Virîpaev, iar Constantin Haret pentru rolul lui Richard al III-lea din spectacolul omonim în regia lui Veaceslav Cebotari.

Spre final, UNITEM-ul a hotărât să-i acorde un premiu special lui Valeriu Șadrin, Directorul General al Festivalului Internațional de Teatru „A. P. Cehov”, ce a constat dintr-o sticlă mega enormă de șampanie.

Pe lângă spectacolele propriu-zise din concurs, au fost organizate și câteva spectacole-lectură, regizate de tinerii regizori de la MHAT. Textele au fost alese din Colecția de Piese a Forumului Internațional al Tinerilor Creatori de teatru, editată de Confederația Internațională a Uniunilor Teatrale. Regizorii au lucrat cu actorii studenți și actorii profesioniști din teatrele noastre și țările participante, selecțiați de Veaceslav Cebotari. A fost o coproducție internațională, ceea ce, de fapt, îi lipsește teatrului moldovenesc: lucrul în echipa dramaturg / regizor / critic și colaborarea cu alte teatre, regizori, dramaturgi.

Fiecare regizor prezent la Forum a încercat să-și transforme simpla lectură pe scaunele într-o schiță de spectacol. Toate spectacolele-lectură s-au făcut în limba rusă. Actorii au fost selecțiați în ziua deschiderii Forumului, iar fragmentele au fost lucrate timp de 4 zile. Fiecare a încercat să fie cât mai creativ, să facă în așa fel încât textul să fie viu și să transmită exact mesajul autorului. În total, s-au schițat 4 piese: *Iluziile* de I. Virîpaev (Rusia), *Ascensorul* de Natella Osmanli / Ismail Imamov (Azerbaidjan), *Lecția de Franceză* de Nestan Nene Kvinikadze (Georgia) și *El a dispărut fără veste* de Iaroslava Pulinovici (Rusia). În aceste drame, temele predominante erau: singurătatea omului contemporan, incapacitatea comunicării interumane, imposibilitatea de a face diferența dintre lumea reală și cea virtuală, relațiile dintre cupluri, efectele revoluției tehnico-științifice, imposibilitatea de a iubi, mecanizarea omului etc.

În cadrul Forumului au fost organizate mese rotunde pentru tinerii critici, laboratoare și discuții pentru toți participanții, în care s-au analizat problemele și s-au căutat răspunsurile la întrebarea ce este, de fapt, teatrul contemporan.

Lecturile au fost precedate de atelierele moderate de Victor Rijakov, actor, regizor, Directorul artistic al „Centrului V. S. Meyerhold” din Moscova și pedagog la școala-studio MHAT. El și-a dorit să creeze un dialog cu publicul, dar nu a obținut decât un monolog foarte incitant, în care regizorul încerca să soluționeze mai multe probleme, inclusiv pe cea a statutului dramaturgiei contemporane. V. Rijakov consideră că nu e important cum e scris textul, ci ceea ce l-a făcut sau ceea ce l-a motivat pe autor să-l scrie. „Ce este o piesă contemporană și, în general, arta contemporană”, ne întreba pedagogul? Arta contemporană se preocupă de problemele actuale ale omului de azi, arta care le depistează, le observă și le cercetează. Nu e important să dea neapărat și soluții, ci să ne arate care sunt consecințele. Lumea din stradă devine obiectul de cercetare a artistului. La fel de importantă este și forma în care este prezentat acest material publicului și cum acesta îl percepe.

O problemă la fel de importantă în teatrul de azi, spunea V. Rijakov, este lipsa comunicării și colaborării dintre regizor, dramaturg și teatrolog. Ei sunt la fel de indispensabili unul altuia sau ar trebui să fie, ca și dirijorul corului. Deja nu se mai salută dictatura regizorului în teatru. Teatrul este o artă colectivă unde fiecare artist trebuie să vină cu o parte din sine. Trebuie să se lucreze în echipă, teatrul trebuie să se transforme într-un laborator în care fiecare participant să fie deschis pentru experiment.

Una din problemele acute ale teatrului moldovenesc este lipsa tinerilor creatori de teatru. Și nu atât lipsa creatorilor, cât a susținerii lor. Ei se nasc pe băncile Academiei și mor odată cu luarea diplomei de licență. Acest eveniment vine cu ideea de a-i susține pe tinerii regizori, dramaturgi, critici și de a le oferi o platformă de lansare.

Am avut o primăvară prodigioasă din punctul de vedere al evenimentelor teatrale. Teatrele s-au întâlnit la Chișinău pentru a face posibil dialogul intercultural, de aceea cred că, pe bună dreptate, Chișinăul poate fi considerat Capitală Culturală Europeană.

Festivalul Zilele Muzicii Noi - un test al potențialului artistic și creativ

Ediția a XXI-a a Festivalului Zilele Muzicii Noi s-a desfășurat în miez de vară (15-19 iunie 2012) pe simezele postmodernului compilativ, unde fiecare creator evoluează într-o anumită direcție artistică, paleta stilistică, deplasându-se de la abordarea folclorului imaginar la cea a aluziilor și irizărilor folclorice, trecând prin cultivarea eterofoniei și explorarea sursei bizantine, a direcției arhetipale, spre muzica de studiu, muzica multimedia, muzica concretă și/sau noise music, muzica evolutivă computerizată.

Fondatorul FZMN-ului, Gh. Ciobanu, în discursul de inaugurare a relatat că „*element important în spațiul cultural al Republicii Moldova, Festivalul reprezintă o trecere în revistă, revizuire sau un test al potențialului artistic și creativ*”. Festivalul îi „test”-ează nu doar pe interpreți și pe compozitori, ci și pe oamenii noi, contemporanii noștri, provocându-i să depășească condițiile perceperii realității obiective într-o lume conceptuală și sonoră inedită.

Găzduită integral de Filarmonica Națională „S. Lunchevici”, ediția curentă a festivalului a întrunit compozitori din 7 țări: Germania, Spania, Italia, Rusia, România, SUA, Moldova, reprezentată de 20 de compozitori. S-au realizat 8 concerte, dintre care 2 simfonice, 5 camerale și, în premieră, un concert de muzică de studiu. Spre deosebire de edițiile anterioare, când fenomenul contemporan invadează incinte dintre cele mai diverse (predominant academice) ca: Filarmonica „S. Lunchevici”, Sala cu Orgă, Sala UCMM, Teatrul de Operă și Balet, Sălile AMTAP, Galeria Uniunii Artiștilor Plastici „C. Brâncuși”, Muzeul Național de Artă, actualmente se distinge tot mai mult o tendință de centralizare. Această încercare, în contradicție cu ideile contemporane de diversitate și de dispersare spațială a fenomenului muzical, spre exemplu în spațiile publice sau în cele mai puțin destinate artei sonore, vine să concentreze toate resursele actului creativ într-un singur registru de coabitare și să focalizeze atenția publicului pe o singură destinație - un *genius loci* particular, asociat cu brand-ul festivalului, făcându-l ușor recognoscibil.

Realizarea festivalului a fost posibilă grație aportului Ministerului Culturii al Republicii Moldova, al Institutului Cultural Român „Mihai Eminescu” din Chișinău, în colaborare cu Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din Republica Moldova, Filarmonica Națională „S. Lunchevici”, Compania Publică „Teleradio-Moldova” și al organizatorilor principali: Directorul artistic Gh. Ciobanu și Directorul executiv, Președintele UCMM, V. Beleaev.

Festivalul a debutat cu un concert susținut de Orchestra Simfonică a Filarmonicii Naționale, dirijor M. Agafiță, oferind un program în care s-a pus

accentul pe contrastele stilistice și conceptuale puternice. Ritmurile totemice abrupte, țesătura ornamentațiilor modale, zbciumul atât de viu al arhaicului desfășoară firul arhetipal din suita *Riturile primăverii*. După *Entrée*, prezentată pentru prima

dată la ediția anterioară a FZMN, compozitorul Gh. Ciobanu, odată cu bătaia gongului, „atacă” o nouă parte - *Dans cu focuri pe zăpadă*, unde valorifică sinteza unor mostre străvechi ale folclorului cu elemente tradiționale noi.

În cheie modernă a răsunat *Concertul Nr. 2 pentru violoncel și orchestră* (1966), dedicat ilustrului celist al secolului al XX-lea, Mstislav Rostropovici. Elaborarea variantică a motivelor din scriitura șostakoviciană densă, dialogul orchestrei cu cadențele agresive din solo-urile halucinante și expresive ale violoncelului au fost materializate prin interpretarea virtuoaasă a renumitului solist Anton Niculescu (România).

Rezonanțele dramatice ale programului se amplifică odată cu geamătul prelung al clusterilor frenetice, dublat de vocile tenebrosului *De profundis*, în memorialul simfonic *Gulag* (2008), semnat de compozitorul român de origine maghiară Csíky Boldizsár.

Alternarea condensatelor sonore pare să prefigureze punerea în acțiune a unei mașinării imense, a trenului morții, mersul căruia se întrerupe brusc, odată cu suprimarea oricăror semnale de viață sau a extinderii treptate a unui arhipelag - cel al sistemelor lagărelor Gulag. Crimele represiunilor și tematica memorială a fost invocată într-un număr vast de creații precum: *In the name of the Holocaust* (1942) de John Cage, *Dies Irae* (1967), *Tren ofiarom Hirosimy* (1960) de Krzysztof Penderecki, *Auschwitz* (1968) de Francis Schwartz, *Different Trains* (1988) de Steve Reich, *A Survivor From Warsaw* (1947) de Arnold Schönberg, *Simfonia a XIII-a de Dmitri Șostakovici* sau, din registrul autohton, poemele-requiem *Yad Vashem* (1993), *Kaddish* (1995), semnate de Zlata Tkaci și sonorizate în cadrul edițiilor FZMN.



Csiky Boldizsar, având ca reper mărturiile șocante ale deținuților, realizează o lucrare monopartită, fără tentă monumentală, patetică, cu motto-ul „*Trăit-am vremuri...*”. Într-o expunere introspectivă, compozitorul pune accentul pe stările post-traumatizante ale victimelor care au supraviețuit în lagărele de muncă forțată. Reprimări guvernamentale, industrializare forțată, izolare, violență, tortură, execuții în masă, groază - este ceea ce „concentrau” Gulagurile, ecouri regăsite într-un monument sonor al terorii și al suferințelor umane.

Diametral opus încărcăturii cromatice sumbre a sonorităților mate și șterse se proiectează finalul eclatant al concertului, prin avântul dragostei în scânteietoarele acorduri ale poemului monopartit *Don Juan*. Op. 20, lucrare semnată de R. Strauss în 1888. Un caracter explorat de mai mulți compozitori, precum C. Gluck, L. Delibes, A. Dargomijski, însă, în special, în *Don Giovanni* mozartian, după o sută de ani de la creare, îl inspiră pe tânărul R. Strauss să renunțe la tiparele formelor clasice. Axa temporală a concertului relevă o perioadă de transformări intense în arta muzicală, atât ideatice, cât și de limbaj. Așadar, după un secol de evoluții, „*toată această noutate, dorință de experimentare, curiozitate de a ajunge la o graniță închisă hitherto, scufundare în straturile subconștiente ale minții, această dragoste de culoare, inducerea într-o stare de vis, explorarea utilizării sexului în artă, au acționat și au fost absorbite de către tânărul Richard Strauss... Cât de bine s-a acordat Don Juan cu spiritul timpurilor!*”¹.

Cel de-al doilea concert simfonic, interpretat de Orchestra Simfonică a Companiei Publice „*Tele-radio-Moldova*”, dirijori O. Palymski și D. Ciausov, a operat din nou cu contraste, polaritatea stilistică pendulând între discursurile tradiționale și cele moderne. Filonul folcloric, adaptat în cheia modernizării și afirmării identității naționale, a fost explorat în cele două concerte pentru instrument solo și orchestră: *Concertul pentru corn și orchestră*, autor O. Ne-gruța, solist V. Zlotescu, și *Concertul pentru saxofon și orchestră*, ce se distinge prin monumentalitatea expunerii orchestrale, aproape invocând imaginile anterioare ale figurilor lui Ștefan cel Mare sau Decabal, semnat de T. Zgureanu, solist C. Ciorbă.

Psalmodia, autor V. Rotaru, sonorizată în cadrul FZMN-2001, a fost scrisă pentru a comemora creștinismul. Compozitorul și-a creat scriitura utilizând redarea în caracter a unor elemente de sorginte folclorică, mizând și pe parcurgerea diferitelor perioade: de la Bizanț la modernitate, de la monodii, eterofonii, polifonii la stilizare folclorică. Spre alt pol gravitează elaborările algebrizante din *Concertul pentru pian și orchestră*, semnat de R. Waschka (SUA), solistă Olga Kleiankina (SUA). Compus în 2010 și interpretat la Sound Ways Festival de Orchestra de cameră a Filarmonicii din St. Petersburg, dirijor Jeffry Meyer, *Concertul* este structurat în 3 părți: I. *Song*, II. *Tchaikovsky blues*, III. *Dance*. Muzica lui R. Waschka, construită pe algoritmi ce sintetizează aproape genetic noi generații de sunete, derivă din *Studii-ta-*

blouri de S. Rahmaninov și din *Album pentru copii*, op. 39 de P. Ceaikovski: Nr. 3, 16 - în partea I, Nr. 16 - p. II, Nr. 13 - p. III. Selectând aceste elemente și inventând altele proprii, R. Waschka le introduce într-un program computerizat, elaborat de el însuși, și le supune unor procese transformationale de tip variațional. După cum ne relatează compozitorul, programul percepe materialul primar drept un grup de indivizi care produc o nouă generație, aceasta fiind o primă variație. La rândul ei, populația nou-formată re-produce noi indivizi care migrează, se combină, se înmulțesc - o adevărată structură socială, unde fiecare generație este o nouă variațiune². Sistemul funcționării programului algoritmilor genetici sau evoluționari este descris de autor în capitolul „*Composing with Genetic Algorithms: GenDash*” din cartea *Evolutionary Computer Music*³.

Cantata *Esența cuvintelor* de Oleg Palymski a reliefat relațiile dihotomice text-muzică, idee-cuvânt. De la conceptul cunoașterii, venit din lumea imaterială în cea materială, pornește „*o anumită școală ce pregătește cadrele didactice ale omenirii, concepute pentru a aduce cunoștințe în lumea noastră. Din numele lor se pronunță textul*”. Compozitorul suprapune linia uniformă a fluxurilor vorbite sincronizat în anumite formule ritmice cu descărcările sonore orchestrale în Partea I. *Ideea*⁴. O altă imagine simbolică vehiculată este proto-limba, vorbită de către primii reprezentanți ai speciei noastre, onomatopoei redactate exclusiv orchestral în Partea II. *Limbaj*. Declamând fragmente din scrierile revelatorii ale înțeleptului persan din secolul al XIX-lea Bahá'u'lláh, vocile, în interpretarea Capei Corale „*Moldova*”, se individualizează, „creatorul” / compozitorul dându-i glas fiecăruia să vorbească în ritmul său. Astfel, în Partea a III-a *Cuvântul* devine un simbol al cunoașterii. Corul verbalizează textul în diferite limbi, mai apoi îl vocalizează. Se ajunge la un amestec haotic, total distorsionat, la o aleatorică liberă, ce se revărsă neuniform într-o expunere orientală, reprezentând „*muzica estică, cea persan-arabă, cunoașterea venită din est - de la Moise, Hristos, Krishna, Buddha, Mohammed etc.*”⁵.

Muzica nouă s-a concentrat la această ediție în concertele camerale. Sintezele interculturale, realizate de ansamblurile de muzică contemporană din Chișinău și București, s-au adunat într-un amalgam româno-bizantino-spaniol.

Arhaic și contemporan - sub acest semn s-a desfășurat concertul cameral susținut de renumitul atelier românesc de muzică contemporană *Archaeus*, conducător Liviu Dănceanu. O adevărată revelație a fost revenirea în zodia FZMN, după o pauză îndelungată de un deceniu, a *Archaeus*-ului bucureștean - un pilon care a influențat activ și constant, încă de la primele ediții ('91, '92, '93, '96, '97, '98, 2000, 2001), o serie de procese formative, fiind prototipul primului ansamblu de muzică contemporană basarabeană *Ars Poetica*. Prezența *Archaeus*-ului, în componența Anca Vartolomei (vc), Rodica Dănceanu (pf), Dorin Gliga (ob), Ion Nedelciu (cl), Șerban Novac (fag),

Alexandru Matei (perc), Marius Lăcraru (vi), s-a distins printr-o evoluție bine structurată. Ansamblul intra pe scena din Sala mică a Filarmonicii avându-l drept moderator pe conducătorul L. Dănceanu, care intriga publicul cu succinte „legende ale creării lucrărilor” în preambulul fiecărei interpretări. Prezentând o *Muzică de inspirație bizantină*, în abordarea virtuoză a unei palete atât de variate tehnic și timbral, ansamblul a dat viață unor creații distincte ca scriitură și percepere, semnate de Dan Voiculescu, Octavian Nemescu, Horia Șurianu, Liviu Dănceanu, Dan Dediu, Diana Rotaru, provenite însă dintr-un singur trunchi al unei culturi străvechi. Bizanțul - în multiplele sale reprezentări - este abordat atât prin paradigma muzicii psaltice, cât și prin impregnațiile profane. Caracterul laic, improvizatoric și exorcizant iradiază din: bătăile motorice și purificatoare ale toacei în *Flori* - D. Voiculescu; extragerea și elaborarea unui singur element compozițional, a „sfârșiturilor”, în cadențele reconceptualizate din *Finalis Septima* de O. Nemescu; subtilele infiltrări ale tăcerii în *Silence is Ornament* de D. Rotaru. Comandată de Radio Deutschladnfunk (Cologne / Köln) și dedicată Ansamblului *Archaeus*, lucrarea continua linia de *silent music*, îmbinată cu variata bogăție de culori în ornamentația abundentă, de broderie tipică decorului bizantin. Forma de relief mărunț, arhitectural se întrepătrunde și dialoghează cu principiile muzicale ale ornamenticii bizantine, dezvoltate de tânăra compozitoare sinusoidal, de la oscilări, slow vibrato la repetările ultrarapide ale unui grup de sunete, triluri, mordenturi, irregular bisbigliando, yellow tremolo, efecte coloristice de rotație a clopoșeilor din ceramică și metal, incrustări delicate în fluctuațiile micro-dinamicii și ale tempoului. Linia, în sintaxe muzicale omofone, este erozată eterofonic de *Viermii de măr VI* (D. Dediu), urmată, la intersecția lumilor Orient / Occident, de o *Reverie byzantine en canon* (Horia Șurianu), fortificată modal în *Heptaiih* (L. Dănceanu). Concertul a oferit mixaje ale elementelor foldorului imaginar, supuse unor tehnici contemporane, creându-i o multiaspectualitate acestui tezaur.

Între sacru și profan, între laic și ecleziastic, între apus și răsărit, mușcând din mărul vicios al discordiei, noi ne zvârcolim în cel al lumii prezentului sau ne purificăm de zgomotul informațional al acestuia, sub cupola Bizanțului, prin muzica compozitorilor români, care înaintază diverse tratări reconfigurative ale rezervorului multicultural de o valoare esențială pentru muzica contemporană.

Două formații de muzică contemporană au intrat în dialog intercultural: *Ars Poetica* (Moldova), la pupitru Oleg Palymski, cu deja „tradiționalul” *Concert de muzică spaniolă*, și Atelierul de muzică contemporană *Archaeus* (România), conducător Liviu Dănceanu. Prima a adus în climatul cameral partituri sofisticate, cu un spectru complex de mijloace de expresie și de tehnici componistice: José Del Valle - *Enecada*, Enric Ferrer - *Rondoneando*, Carlos Galán - *Música Matérica XXXVI*, Adolfo Núñez *Ambiente*,

Eduard Terol - *El Cau del Silenci*, Carmen Verdú - *Citra II*. Ludicul a influențat cel de-al doilea concert al ansamblului românesc, alternând *Exerciții de admirație*, în care autorul L. Dănceanu a adunat 21 de crochiuri muzicale, combinând clișeele de percepere ale diferitor popoare și culturi, jonglând cu identitățile acestora în fiecăre piesă. Acest joc de puzzle în alternarea pieselor pentru doar 2, 3 instrumente din ansamblu, al motourilor ironice, de banc, creionările caricaturale ale unor etnii, declamate de actorul P. Hadârcă, se transferă în scriitură prin invocarea citatelor muzicale celebre și capătă o altă dimensiune, esențializată, utilizând mijloace componistice caracteristice unor tipare culturale.

Un capitol important al FZMN-2012 a fost dedicat muzicii electronice. Concertele de muzică electronică au putut fi urmărite, periodic, pe parcursul evoluției festivalului, majoritatea fiind prezentate însă în anii '90, o perioadă de încercări și experimentări, cu posibilități tehnice limitate. Dezvoltarea tehnologiilor avansează, perceperea câmpului informativ devine tot mai complexă, grație arsenalului tehnic de altă generație, deschizându-se noi spații și spectre sonore neexplorate. Cizelându-și penelul în studiourile din Bourges, Franța, compozitorul Mihail Afanasiev realizează, pentru prima dată în Chișinău, o reprezentare a muzicii de studiu pentru un public larg. Concertul de autor s-a desfășurat într-o atmosferă deosebită, în semi-obscurul mizanscenei, în aparent statica lumină roșie / albastră, vocea autorului călăuzindu-i pe ascultători să plonjeze în macro-spațialitate, apoi în micro-spațialitate, din *Nici vis, nici lumină, nici tristețe*, sau *SBA* în *Consolare* și *Iluminare*. Ondulațiile pulsative, curențele sonore pompat, paleta largă de mase sonore se desfășoară pe întreaga bandă de frecvențe, cu descărcări atât în registrul acut, cât și în vârfurile frecvențelor joase, strânse și focalizate. *Iluziile Timpului* - un generic în deplin acord cu efectul anacronic al spațialității și temporalității în muzica electroacustică, ne-a oferit deschiderea tridimensională, într-o mișcare unică și organică. Spectrul și intensitatea fluxurilor sonore diferă de la o lucrare la alta, reieșind și din conceptul inițial al fiecărei compoziții: fie cu o sintaxă poantilistă, subtilă, contemplativă, alteori cu o dramaturgie a straturilor suprapuse, cumulative, fie cu menținerea minimalistă sau omogenă a unui singur ansamblu de combinații transformatoare într-un micro(caleido)scop sonor.

În dialogul inter-mediatic s-a integrat și expoziția a două proiecte: *Cristian's Thoughts. Distortion* (*Gândurile lui Cristian. Distorsiune*) și *Un-Meaning*. Lansat ca un apel întru susținerea în contextul local și promovarea în cel internațional a muzicii contemporane și, în special, a tinerilor compozitori, proiectul *Gândurile lui Cristian. Distorsiune* a fost prezentat în paralel cu interpretarea, în Sala mică a Filarmonicii, a poemului *Gânduri*, semnat de C. Spătaru.

Cristian's Thoughts a apărut ca un remix conceptual, realizat de subsemnata, în momentul când tânărul compozitor Cristian Spătaru, anul IV, Cole-

giul de Muzică Șt. Neaga, își audia creația *Gânduri*. Compoziția pentru orchestra de cameră și pian a fost interpretată de Chișinău Youth Orchestra, pe scena Filarmonicii Naționale, la *Concursul Tinerilor Compozitori 2012. Cristian's Thoughts. Distortion* operează cu intercorespondența între perindarea stărilor psihologice și formulele audio scindate și transformate electronic. Regăsit în disoluția prezentului, conceptul de distorsiune este utilizat și în mod practic, ca mijloc și resursă în elaborarea mixtă a materialului primar. Deconstrucția și reconceptualizarea *Gândurilor* „romantice” este realizată prin intermediul distorsiunii prezentului, redată prin discursul zgomotelor, folosind hiss-uri, click-uri, distortion, care, odată cu progresul social, au „poluat” sub diverse forme (noise-ul informațional, politic, natural, celular, urban) biospațiul de existență.

Un-meaning, un performance semnat de Valeria Barbas & Alex Cosmescu, a fost realizat în cadrul atelierului *Interpretând textul / Performând Progresul Social* și produs în colaborare cu KSAK - Centrul pentru Artă Contemporană (Chișinău) și Les Ateliers du Vent (Rennes, Franța), în cadrul proiectului TANDEM. *Un-meaning* construiește relația text-sens-sound-coprezență, arătând modul în care acțiunea unuia este transformată de acțiunea celuilalt - nu interpretată, ci continuată, schimbată, uitată. Nu este o temă care să „exprime” sensul textului, dar e o succesiune de sunete bazate pe text, care nu exprimă nimic altceva decât faptul coprezenței celor doi performeri și al relației stabilite între ei prin intermediul textului. Un discurs poantilistic / aleatoric limitat, ce formează o piesă pentru 2 cititori și 3 laptopuri.

Festivalul a cuprins și o secțiune ce ar putea fi intitulată *Maeștri și discipoli*. Concertul a reunit creațiile unor compozitori, profesori afirmați, dar și arta tinerilor compozitori și interpreți: Vasile Zagorschi - *Fantezie* pentru pian, Vlad Burlea - *Brăul lui Amihalachioae*, *Fantezie pentru două pian*, Simion

Lungu - *Horă* pentru pian, Vladimir Beleaev - *Burlesca* pentru pian, Nino Rota (Italia) - *Intermezzo* pentru violă și pian, Ghenadie Ciobanu - *De sonata meditator* pentru pian. Li s-au alăturat și laureații *Concursului Republican de Compoziției - 2012*: Doina-Cezara Procopciuc - *Neige* pentru flaut și pian, Veaceslav Ștefăruță - *Primăvara în orient* pentru două acordeoane, Cristian Spătaru - *Gânduri* pentru orchestră de cameră și pian, Chișinău Youth Orchestra, Dirijor - Andriano Marian.

Finalul festivalului a cuprins un program vast, contopind trei compartimente, convențional departajate în: *arta corală* - N. Ciolac cu *Catrene din poemul „Ioan Damaschin”* pentru bariton, cor și pian; M. Kolsa cu *Codrule, codruțule...*, versuri M. Eminescu, pentru cor a cappella; *concert din piese camerale* - L. Gondiu cu *Sonată* pentru violoncel; V. Burlea - *Involuție* pentru pian, *Fantezie in C* pentru violoncel; V. Ciolac - *Sonată* pentru vioară și pian; S. Pâslari - *Les Cantilenes* pentru pian; Gh. Mustea - *De ce-ai dat Doamne?* pentru bas și pian, versuri Grigore Vieru; B. Dubosarschi - *Capriccio* pentru vioară și corn; V. Beleaev - *Ostinato* pentru pian; și *lucrări interpretate de ansamblul Ars Poetica* - O. Palymski - *Lumi* și S. Chillemi (Italia) - *Sestetto*. Interpreți: *Capella Corală Doina*, conducător artistic și prim-dirijor V. Garștea, Dirijori: N. Ciolac, A. Jar, I. Cvasniuc (bariton), R. Luparelli (bas), N. Cotova (pf), A. Bejenaru (vc), O. Muntean (vc), A. Molodojan (vln), I. Hatipova (pf), N. Botnariuc (pf), I. Panurina (pf), Gh. Peremitin (pf), S. Jar (pf), D. Aculov (cn).

Ancorată în fenomenul postmodern, ediția a XXI-a a FZMN a adus experiențe estetice, diverse practici ale actului artistic, elaborări experimentale ale discursului muzical - demersuri insistente întru promovarea fenomenului contemporan și familiarezarea publicului cu universul sonorităților complexe și proaspete în aerul stătut al concertelor de muzică tradițională.

Referințe bibliografice și note:

¹ Marek, George R.. *Richard Strauss: the life of a non-hero*. In: Rodda, Richard E. *Richard Strauss*, Program note originally written for the following performance: National Symphony Orchestra: Emmanuel Krivine, conductor / Louis Lortie, piano, plays Beethoven, dec. 2-4, 2010.

² Interviu realizat de subsemnata cu compozitorul Rodney Waschka.

³ Miranda, Eduardo R., Biles, John Al. (Eds.) *Evolutionary Computer Music 1st Edition*. London: Springer, XIV, 2007, 259 p.

⁴ Interviu realizat de subsemnata cu compozitorul Oleg Palymski.

⁵ Ibidem.

Prietenul nostru, Leonid Cemortan

Când mă gândesc la domnul Leonid Cemortan, am în primul rând imaginea Omului, și abia după asta a Profesionistului. Voi fi foarte sincer din start, scrisul domniei sale a purtat indiscutabil amprenta timpului pe care l-a trăit. Mă refer pe de o parte la ideologie, dar și la faptul că genul căruia i s-a dedicat - critica și teoria teatrului - era în anii când l-a practicat el, Moldova anilor 1960-70, unul tânăr, necopt. Găsim în lucrările domniei sale și abordări ce derivă din realismul socialist (nu foarte vizibile, este adevărat), dar și stângăcii de analiză sau limbaj. Ceea ce, însă, nu ne împiedică să vedem astăzi cu destulă claritate și obiectivitate fenomenele pe care le-a analizat.

Despre unii critici din epoca sovietică se vorbea ca despre niște adevărați „killeri” ai artiștilor și ai teatrelor, un cuvânt de-al lor era suficient pentru a desființa un actor sau o instituție. Nu este deloc cazul lui Leonid Cemortan. Dacă prezența unor critici în sala de spectacole le dădea fiori celor din scenă, domnul Cemortan era perceput de artiști mai curând ca un prieten. Mai mult, în raport cu teatrele și oamenii de teatru, a avut atitudinea unui tată, și încă a unuia bonom, grijuliu, înțelegător. Iar pentru ultimele generații de oameni de teatru ajunsese chiar să pară, cred, un fel de „bunic”.

Tot ca pe un părinte îl percepeam și noi, tinerii critici de teatru care ne-am lansat în anii '80. L-am cunoscut cam după absolvirea facultății și, de la primele întâlniri sau evenimente la care am participat, i-am simțit mereu simpatia și dorința de a mă încuraja. Se bucura de orice om nou venit în breasla criticilor de teatru și, deși a deținut de-a lungul vremii mai multe funcții de conducere, lăsa mereu impresia că stă acolo nu pentru că i-ar plăcea, ci pentru că ține locul acela pentru altcineva, unul mai tânăr, mai dotat, mai valoros. Cum apă-

rea cineva potrivit la orizont, cum ceda acel loc. Era profund conștient de valoarea lucrărilor sale, de lipsurile și stângăciile scrisului său și, totodată, nu se rușina să-i laude pe cei mai buni decât el.

Mi-a lăsat mereu impresia unui savant lipsit complet de vanitate, părea să se bucure mai mult de succesele altora, decât de ale sale.

În anii perestroikăi, când în prim planul vieții publice au apărut tot felul de așa-ziși disidenți sau „luptători cu regimul”, Leonid Cemortan, care era perfect îndreptățit să pretindă la o anumită recunoștință în acest sens, a stat modest deoparte. A făcut foarte mult pentru ca valorile naționale să fie reabilitate și promovate în teatrul nostru, a și suferit din cauza aceasta. În anii Independenței, a continuat să fie un muncitor modest pe parcela pe care și-o alesese, bucurându-se de accesul la arhivele de peste Prut. Părea că redobândise o a doua respirație, a stat aplecat deasupra cărților și a arhivelor până în ultimele clipe ale vieții.

Astăzi, când scriu aceste rânduri și îmi amintesc de Leonid Cemortan, am mereu un zâmbet de căldură și recunoștință în interiorul meu, de parcă aş vorbi despre un prieten. Cine dintre noi nu și-ar dori să rămână astfel în memoria urmașilor?...



Constantin Cheianu

Eugen Doga - un Maestru al melodicității

Pentru arta muzicală națională creația compozitorului-academician Eugen Doga reprezintă un bun cultural cu valoare de unicat. Muzician prolific, complex ca formațiune profesională (compozitor de prestigiu, interpret talentat, pedagog dotat, dirijor temerar, forjat la flacăra unor distinși profesori), Eugen Doga este unul dintre cei mai culti și mai bine apreciați creatorii de frumos de la noi care, vreme de peste cinci decenii, stimulează viața muzicală din Republica Moldova.

După un început artistic promițător, ca interpret-violoncelist, schimbă arcușul pe condeiul componisticii, care îl va consacra în perimetrul culturii muzicale ca pe un maestru al melodicității generoase, al cantabilității emotive, al expresivității ritmice, ca pe un subtil poet al timbricii instrumentale și ca pe un exeget al orchestrației. Toate acestea denotă faptul că muzica compozitorului dezvăluie un creator veritabil, în care fuzionează temperamentul liric, filosofico-meditativ cu elemente de optimism și reverie, înclinate spre poezia naturii.

Cu baletele *Luceafărul* și *Venancia* - gen de creație sincretic ce integrează muzica cu acțiunea scenică bazată pe mișcarea coreică - Eugen Doga marchează una din realizările de vârf ale operei sale, demonstrând capacitatea de cunoaștere și de armonizare a formei artistice cu mijloacele de expresie.

De la lirica versului *Luceafărului* eminescian, de la încântătoarea și tragică poveste de dragoste a Cătălinei și a Astrului ceresc, relatată în poem, pornește concepția artistică a baletului omonim semnat de E. Doga (1983, libretul de E. Loteanu). Concretizarea imaginilor muzical-coregrafice se reflectă dramaturgic printr-o suită de elemente, care marchează ascensiunea conflictului și imprimă acțiunii ponderea cea mai pronunțată în arhitectura întregii lucrări. Pentru a reda adecvat atmosfera, compozitorul recurge la procedee descriptive, la individualizarea imaginilor, la efecte coloristice (în partitură sunt incluși declamatorii, corul și doi vocaliști), promovând astfel simfonizarea muzicii de balet, a renovării mijloacelor de expresie ale artei coregrafice și a transformării componentei muzicale a spectacolului într-un fenomen artistic de amploare. Muzica și coregrafia constituie un tot integrat în cadrul unei acțiuni continue. Lucrarea îmbină armonios principiile simfonismului clasic cu tradiția culturii muzicale naționale.

Profilul tematic al următorului balet compus de E. Doga, *Venancia* (1989, libretul de L. Novikov), dezvăluie coloritul altei epoci. Acțiunea se realizează pe două planuri, pulsând mai întâi în jurul ideilor revoluționare din America Latină. În continuare, substratul emoțional este întreținut de evoluția componentei lirice, întruchipată prin suferința personajului central - Venancia. Pentru o mai mare concludență și pentru a spori intensitatea dramaturgică, compozitorul

recurge, ca și în cazul *Luceafărului*, la raporturi de interacțiune între resursele sonore ale genului instrumental și ale celui vocal, pentru ca, în scenele de maximă tensiune, în partitura spectacolului să fie introdus corul.

Predilecția lui E. Doga pentru acest gen de artă scenică, prospecțiunile constante pe acest segment de creație sunt pe cale de a fi materializate într-o nouă și promițătoare lucrare - baletul *Regina Margot* după romanul istoric al lui Al. Dumas-tatăl.

Prezintă interes creația simfonică a lui E. Doga: uvertura pentru orchestră simfonică mică (1958); prin originalitate și realizare artistică (modus imagistic, stil artistic, concepție) se distinge poemul simfonic *Mama* (1965), uvertura pentru orchestră simfonică (1984) după linogravura omonimă a lui A. David, *Simfonia*, finalizată în anul 1989, 32 de numere pentru orchestra simfonică (2003) ș.a.

Își menține prezența și frecvența în repertoriul componistic al lui E. Doga creația muzicală de cameră. Se evidențiază amplitudinea registrului stilistic al compozitorului și lărgirea axei repertoriale a creațiilor de acest gen. O pondere considerabilă în creația autorului o au cvartetele de coarde - în total, cinci la număr (pe cale de materializare se află cvartetul nr. 6), permanența acestui gen concertant fiind întreținută prin exploatarea dimensiunii timbrale și prin diversificarea mijloacelor de expresie instrumentale antrenate în reprezentarea lui. Orizontul muzicii camerale se extinde prin preludiile pentru pian, pentru violoncel și pian (ambele create în perioada 1958-1965). Creația de cameră din perioada anilor '70 ai sec. al XX-lea reprezintă o sinteză originală a mijloacelor de expresie specifice muzicii etnice. Rămânând atașată de sursă, arta camerală dezvoltă materialul primar, îl îmbogățește prin intermediul procedeele improvizatorice, prin tehnici componistice variaționale, menținându-i profilul ei național.

Creația vocală este reprezentată prin poemul pentru cor și orchestră *Inima veacului* (1969), suita corală *Coruri fără acompaniament* (1977), 6 lieduri pentru voce, cor și orchestră pe versuri de M. Eminescu (1981), cantatele *Trăiască soarele* pe versuri de Gr. Vieru (1985), *De aceeași vârstă* pe versuri de R. Rojdestvenski (1985), *Limba noastră* pentru cor și orchestră pe versuri de Gr. Vieru (1988), *Legământ*,



poem pentru cor *a cappella* pe versuri de Gr. Vieru (1989), ciclul *Ochiul tău iubit* (1981) și multe altele.

Interes deosebit pentru compozitorul E. Doga a avut și îl are romanța, considerația pentru acest fel de demers datorându-se faptului că în el se conturează, în mod mai pregnant, profilul autorului și mesajul intimist al muzicii sale. Printre particularitățile gamei bogate de lucrări doghiene se remarcă registrul imagistic amplu și varietatea stilistică ale fanteziei maestrului.

De o binemeritată popularitate s-au bucurat și se bucură și alte numeroase creații lirice, semnate de E. Doga, lucrări care rezistă în timp grație cantabilității lor pronunțate și suave.

Prețioasă rămâne muzica creată de Eugen Doga pentru coloana sonoră a numeroaselor filme (artistice, documentare, muzicale, televizate, video, de scurt metraj, de animație), realizate la studiourile din țară și de peste hotare (Europa, Asia, America), în care compozitorul, cu o vocație neobișnuită, a știut să îmbogățească imaginea cinematografică cu mesaje sonore inedite.

O experiență profesională utilă a fost prilejuită și de contactul cu arta teatrală dramatică. Muzica de scenă, realizată pe parcursul carierei de creație (în total a compus muzica la 13 spectacole), i-a cultivat simțul artistic și i-a cizelat gustul teatral, inducându-i adevărata dimensiune sonoră a expresiei verbale. Colaborarea cu slujitorii domeniilor Thaliei și Melpomenei l-au consacrat pe segmentul de referință, Eugen Doga stăpânind cu virtuozitate cele mai rafinate substanțe sonore, cerute de dramaturgia națională.

În creația sa, a abordat marea majoritate a genurilor și formelor muzicale, predilecția evidentă rămânând muzica de film și cântecul liric. Chiar dacă una din marile pasiuni ale muzicianului a rămas muzica de film și muzica profesionistă nonacademică, el nu a evitat să valorifice și alte forme (de la toccatină și passacaglia până la humorescă, romanță, scherzo, vocaliză, baladă, sonet, preludiu, intermezzo, cantată, uvertură, muzică de cameră etc.). Chiar dacă a recurs la variatele mixaje de culori instrumentale în schițarea paletelor timbrale a orchestrei (de la nai până la acordeon), scriitura componistică a lui Eugen Doga rămâne inconfundabilă. Din ea transpare stilul muzical particular, echilibrul arhitectonic sonor, limpezimea și eleganța discursului artistic.

Potențialul componistic impresionant, probitatea profesională se fac vădite în lejeritatea și discreția tratării formelor muzicale de la o creație la alta, maestrul găsind de fiecare dată soluții sonore surprinzătoare. Conturându-și de timpuriu un stil individual de exprimare muzical-artistică și fiind, oarecum, impasibil experiențelor de limbaj și de tehnici componistice speciale de ultimă oră, Eugen Doga reușește totuși să imprime creației sale un timbru personal. De fapt, una dintre caracteristicile esențiale ale operei muzicale a Domniei sale o constituie anume omogenitatea stilistică, dublată de originalitatea discursului sonor, riguros tălmăcit și măiestrit exprimat, coordonate ce l-au individualizat în aria componisticii naționale contemporane.

Așa cum observă specialiștii în materie, o altă dominantă a creației lui Eugen Doga este dimensiunea ei etnică pronunțată. Fără a renunța la valorificarea stratului sonor ancestral, compozitorul, în același

timp, nu face din muzica tradițională o sursă de pitoresc și nici abuz în utilizarea acesteia ca „materie primă”. Citarea folclorului s-a manifestat rareori (mai mult, poate, în perioada juvenilă de creație), muzicianul preferând, mai degrabă, în actul artistic sublimarea substanței sonore de sorginte orală, pentru ca, în final, să propună discursuri în stilul muzicii tradiționale neaoșe, prin sinteza melodică, modală, ritmică a melosului autohton. Melodia, ca factor primordial și principal purtător de sensuri al expresiei muzicale sonore, rămâne pledoaria sa constantă în creație, dominând autoritar partiturile. Factorul armonic este orânduit și coordonat cu cel melodic în mod divers: de la consonanță până la disonanță, de la tonalism până la modalism. Totodată, în procesul de maturizare și afirmare profesională, laboratorul de creație al lui Eugen Doga continuă să genereze noi și valoroase idei sonore. Deși gândirea-i muzicală și limbajul sonor s-au aflat în continuă evoluție, constante au rămas principiile sale fundamentale de creație, platforma estetică și viziunea artistică inițială.

În ansamblul ei, opera artistică a lui Eugen Doga vine să illustreze materializarea efortului creator al unui compozitor cu gândire modernă care, pornind de la experiența înaintașilor, a realizat partituri de excepție pentru patrimoniul culturii muzicale contemporane. Prin devotamentul și truda neostoită în slujba muzicii, de care a dat dovadă pe parcursul a zeci de ani, maestrul a atras simpatia publicului larg, iar conlucrarea cu colectivele artistice, cu personalitățile de marcă (interpreți, artiști, regizori etc.), cu studiourile cinematografice de pretutindeni (Rusia, Ucraina, Bielorus, Lituania, Uzbekistan, România, Polonia, Iugoslavia, Germania, Marea Britanie, SUA ș.a.) i-au asigurat o autoritate incontestabilă în lumea oamenilor de cultură din țară și de peste hotarele ei. Meritele sale au fost apreciate cu numeroase distincții, premii și titluri naționale și internaționale: Artist al Poporului din Republica Moldova, Artist al Poporului din URSS, Laureat al Premiului de Stat al Republicii Moldova și al URSS, Academician titular al Academiei de Științe a Moldovei, Cavaler al Ordinului Republicii, al Medaliei „Mihai Eminescu”, al Medaliei de Aur „Omul secolului XX” (SUA), Doctor Honoris Causa al Institutului Internațional de Cinematografie din Moscova (Rusia), premiul Academiei Naționale de Arte și Științe Cinematografice din Federația Rusă „Vulturul de Aur” ș.a. Toate acestea pledează convingător în favoarea tezei că, prin recunoașterea creației lui Eugen Doga, cultura muzicală din Republica Moldova participă la completarea fondului universal de valori artistice.

La început de primăvară, mai exact, chiar la 1 martie, Maestrul Eugen Doga a sărbătorit (este adevărat, departe de casă) în forță de creație deplină venerabila vârstă de trei sferturi de secol. Ajuns la apogeul maturității profesionale și departe de a-și epuiza potențialul de creație, compozitorul-academician Eugen Doga rămâne a fi unul din pilonii de rezistență ai culturii autohtone, iar opera sa asigură un loc onorabil creației muzicale în cadrul celor „septem artis liberalis”, conferind artei naționale dimensiuni de mare anvergură.

Victor Ghilaș

Mihai Dolgan, primul Rocker din Moldova

Este dificil să scrii despre Mihai Dolgan o lucrare muzicologică propriu-zisă, acest om aducând în cultura noastră o estetică și o ideologie nouă, o viziune inedită a lumii. Eseul de față, dedicat Primului Rocker Adevărat din Moldova, este scris sub semnul acestei originale estetici. Deși nu l-am cunoscut personal pe Mihai Dolgan, aparțin generației de tineri ce a crescut, ascultând cântecele lui, și a reprezentat anume acel auditoriu, căruia îi erau adresate. Știam pe atunci toate textele grupului *Noroc* (iar mai apoi, ale *Contemporanului*), toate solo-urile chitaristice, toate interludiile originale și turațiile armonice proaspete. Am păstrat în memorie nu doar impresii personale deosebite, legate de muzica sa, ci și interviurile lui, publicate în diferiți ani. Este foarte captivant să recitești amintirile muzicianului, publicate în 2007, în cartea *Mihai Dolgan. Taina vieții mele*, încercând să înțelegi originile acestui fenomen, sursele lui de inspirație. Mă întreb de unde, într-un simplu băiat moldovean, a răbufnit acest uimitor talent - de a auzi și a crea muzica unei epoci - o muzică pe care o înțelegeau și pe care, lucru cel mai important, o simțeau milioane de oameni de pe întreg mapamondul.

Prima impresie, foarte vizibilă, este manifestarea implicită și organică a esteticii rock, inerentă concepției de viață a lui Dolgan-adolescentul (amintim, că anume adolescenții sunt purtătorii culturii rock, viziunile lor influențând, de fapt, parametrii etici și estetici fundamentali ai rockului). Perceperea vieții prin intermediul senzațiilor, prin pete, torente, lumini trecătoare este specifică literaturii „*torentului de conștiință*” sau eseurilor renumiților rockeri ai anilor '60. Să citim cu atenție modul în care Mihai Dolgan își descrie primele impresii copilărești: „*Cred că am amintiri de la cinci-șase ani. La drept vorbind, nu sunt amintiri propriu-zise, ci niște explozii de lumină. Judecând după abundența luminii solare, care străbate prin frunzișul copacilor, lucrul acesta s-a produs vara - atunci am devenit conștient de mine însumi. Mă plimb prin curte și îmi scufund cu încântare picioarele goale în colbul moale și fierbinte. Zăpușeală. Intru în casă. După arșița orbitoare de afară, ai impresia că în odaie domnește întunericul și răcoare...*”¹. Cu adevărat remarcabile aceste senzații păstrate atât de viu în amintirea unei persoane mature, pe care viața a supus-o la aprige încercări: arestarea tatălui, deportarea întregii familii în Buryatia, interzicerea grupului *Noroc*, atât de drag sufletului său.

În amintiri, muzicianul vorbește și despre una din poveștile sale preferate: „*Andersen are o poveste în care unica jucărie a unei fetițe este o frunză verde cu o gaură în mijloc prin care aceasta privea la soare. Și fetița era în felul ei fericită. Locurile în care fuseseră surghiuniți erau de o frumusețe răpitoare. Râuri, munți, taiga...*”² Modul în care muzicianul descrie splendoarea taigalei din Buryatia vorbește despre capacitatea - pe care și-a păstrat-o pe parcursul întregii sale vieți și pe care a transpus-o și în muzică - de a resimți frumusețea unor lucruri cotidiene.

Acest postulat al esteticii rock, pe care cercetătorul rus Valentina Konen îl definește drept „*poetizarea cotidianului*”, este caracteristic pentru mulți dintre reprezentanții mișcării rock mondiale. În acest context, amintim că



exprimarea concepțiilor de viață prin prisma unei povești este, de asemenea, un principiu tipic, propriu rockului clasic amintim aici doar acel original manifest al culturii rock - *Alice în țara minunilor* de Lewis Carroll).

Un alt detaliu, ce pare nesemnificativ, dar care a avut un rol determinant în soarta artistului, este și pasiunea sa „stranie” pentru geografie: fiind încă în exil, la școala din Buryatia, unde băiatul nu înțelegea nici un cuvânt rusesc, el cunoștea și putea să arate pe hartă toate capitalele lumii. „*Am îndrăgit geografia. La lecțiile de geografie mă simțeam în elementul meu. Fiecare oraș, fiecă țară trezea o asociație... Părea că din aceste denumiri răzbate muzica, ele fiind cuvinte dintr-o misterioasă limbă încifrată*”. Acest fapt devine simbolic, gândindu-ne la muzica rock, ce nu cunoaște hotare, dar și la soarta viitorului muzician, care a cutreierat cu formația sa întreaga lume. Șlagărul *Cântă un artist* a fost interpretat în limba cehă de grupul *Frații Hondolan* și s-a menținut în topurile europene un an întreg!

Viața lui Dolgan-adolescentul cuprinde și istoria evadării din lumea oamenilor ținuți în captivitate, tentativa de răzvrătire împotriva școlii și a celor maturi care, deși s-a manifestat în forme naive și inofensive, totuși, este simptomatică. Iată doar câteva spicuri din amintirile muzicianului: „*Orice copil vrea să fie liber, să scape de povara învățaturii, de obligațiile cotidiene, să uite de micile nedreptăți și de suferințele nemeritate. Este un fenomen foarte răspândit, aș zice chiar o stare normală, proprie copiilor din toate timpurile. Copiii au fugit întotdeauna de acasă ca să călătorească și să descopere țări necunoscute...*” (p. 16) Această sete copilărească de libertate, de evadare din realitate, ce amintește de eroul povestirii *De veghe în lanul de secară* de Salinger, - de asemenea, sunt motive dominante ale mișcării rock. Gândurile lui Mihai despre „*un gât de libertate interzisă*” (p. 17), despre insuportabilitatea dictaturii, despre anarhismul inerent personalității sale („*Eu însă eram anarhist, copil al libertății*” (p. 29)) străbat întreaga sa carte de memorii, această poziție de viață înscriindu-se perfect în concepția culturii rock.

Spre deosebire de mulți muzicieni importanți de la noi, ale căror personalități s-au format prin

prisma culturii populare, el a îndrăgit splendorile folclorului național mult mai târziu, fiind deja la vârsta maturității. Primele impresii muzicale ale copilăriei lui Mihai Dolgan au avut o cu totul altă natură, fiind legate de patefonul din casa logodnicului surorii sale, de muzica din filme, de acordeonul italian *Galotta*, cumpărat încă în anii de exil, la care el cânta muzică de salon (valsurile *Pe colinele Manciu-riei*, *Valurile Dunării*, foxtroturi, tangouri, rumbe). Modalitățile tehnice de transmitere a informației sonore, de asemenea, au influențat dezvoltarea muzicalității lui Mihai Dolgan, care a aparținut primei generații postbelice, generație ce a „adoptat” sonoritatea electronică și instrumentele muzicale cu proprietăți acustice distorsionate. Această sensibilitate și abilitate de a „auzi” sunetul modern, de a sesiza schimbarea paradigmei muzical-timbrale a generației sale, a stat la baza sonorității unice a grupului *Noroc*, despre care se scria: „Era o muzică proaspătă și neobișnuită, care se năștea din îmbinarea firească a sunetelor înalte ale chitarelor electrice și timbrul fantastic-cosmic al orgii electrice” (p. 41). Nu trebuie uitată, în acest context, și pasiunea sa pentru jazz, pentru așa-zisă mișcare a *stilaților* – într-un cuvânt, o pasiune pentru toate atributele subculturii interzise, existente în URSS-ul lui Hrușciov.

Chiar și recenzia devastatoare, intitulată „*Noroc-n-roll*”, apărută într-un ziar georgian după concertul ce a avut loc la Casa Ofițerilor din Tbilisi, care a servit de fapt, drept motiv pentru interzicerea colectivului, nu fixa decât diagnosticul unei importante particularități a percepției muzicii rock: la reprezentările rock, spre deosebire de un concert filarmonic, auditoriul bate din palme, cântă împreună cu soliștii, dansează sau se avântă spre scenă (rupând chiar câteva scaune). Cu alte cuvinte, ascultătorii pot participa activ la această manifestare, care în cultura rock este cunoscută sub denumirea de *factor de inițiere* sau *experiență* (*experience* în engleză), ca mod colectiv de percepere a realității. Anume *experience* este definită de teoreticienii acestui fenomen (W. Breen, Ch. Hamm, A. Porfirieva ș.a.) drept una din trăsăturile estetice de bază ale culturii rock. Experiența grupului *Noroc* a schimbat perceperea unei țări și a unei generații întregi, devenind, astfel, unul din

primele grupuri rock din spațiul sovietic. Este semnificativ faptul că Vladimir Muleavin, întemeietorul și conducătorul cunoscutului grup belarus *Pesneari*, îl numește pe Mihai Dolgan „precursor al rock-ului sovietic”.

Cântecele create și interpretate de Mihai Dolgan și colectivele sale, care au fost nevoite să activeze sub diferite denumiri, sunt și astăzi la fel de moderne. Ca pe vremuri, ele denotă viabilitate, pretându-se celei mai acerbe concurențe. Cântecele *De ce plâng chitarele*, *Cântă un artist*, *Primăvara se înscriu în rândul celor mai bune mostre ale timpului*, alături de șlagărele grupului polonez *Czerwone Gitary* sau ale grupului rusesc *Ţveti*, aducând în fața ascultătorului modern aroma, naivitatea și puritatea textelor poetice și ale întruchipării muzicale a acestora. Muzica formației *Noroc* niciodată nu a etalat un etnografism primitiv, prin citarea melodiilor populare. „Folclorul rămâne folclor, el poate servi doar ca mijloc de inspirație pentru crearea unor noi cântece”, afirma Mihai Dolgan.

În creația sa, elementul național se manifestă mult mai profund - la nivel arhetipal -, iar particularitățile folclorului național sunt îmbinate în mod organic cu elementele rockului britanic și vest-european, generând astfel o calitate sonoră nouă. Anume acest caracter universal al stilului și conceptualității sale i-a permis formației *Noroc*, și lui Mihai Dolgan însuși să-și extindă enorm auditoriul.

Viziunile creatorului și ideologului formației *Noroc* Mihai Dolgan și astăzi frapează prin exhaustivitatea specifică rockului, tendința spre armonie, apologia pacifistă, iertarea universală și dragostea de lume. Aceste precepte pot fi exprimate prin textul clasic ce aparține formației *Beatles*, text în care regăsim, de fapt, „testamentul artistic” al marelui rocker moldovean, adresat generațiilor viitoare:

«All you need is love.
All you need is love.
All you need is love, love.
Love is all you need».

Victoria Tcacenco

Note

¹ Dolgan, Mihai. *Taina vieții mele*, p. 8.

² Ibidem, p. 13.

³ Ibidem, p. 15.

Alexandr Skriabin

(25.12.1871 (6. 01. 1872) – 14 (27) 04.1915)

În anul 2012 s-au împlinit 140 de ani de la nașterea unuia dintre cei mai notorii și, totodată, cei mai puțin înțeleși creatori ai noosferei sonore din lume, Alexandr Skriabin. Ca și colegul lui de studii și prietenul întregii vieți, S. V. Rahmaninov, A. N. Skriabin are legături genetice și cu poporul basarabean, bunelul de pe linia mamei fiind moșier din Basarabia, mutat cu traiul în regiunea Novgorod. Asemeni lui W.-A. Mozart sau S. S. Prokofiev, copilul Alexandru Skriabin i-a uluit pe membrii familiei sale, dând dovadă de gândire muzicală la o vârstă fragedă. De la 4 ani el reproducea facil muzica la auz, la 8 încearcă pentru prima și ultima oară să compună o operă după modele clasice. Dar, asemenea idolului său, F. Chopin, fiind matur, va înscrie în palmares doar o romanță cu titlul semnificativ *Хотел бы я мечтой прекрасной...*, semnată „S.” (presupunem că și versurile îi aparțin). Concepția lui R. Schumann, conform căreia „*acolo, unde cuvintele își pierd rafinamentul în exprimarea sentimentului, vine muzica*”, este definitorie pentru stilul lui A. N. Skriabin. Misticismul creației lui R. Schumann, „*cel mai romantic dintre toți romanticii*”, depășește pretențiile megalomane ale „*sacerdotului muzicii*”, R. Wagner. Alexandr Skriabin realizează din zbor ideile ce-l preocupau pe Schumann în perioada când supratensiunea cugetării l-a smuls din sfera îngustă în care mai putea rămâne inteligibil pentru contemporani. Anume lejeritatea („полётность”) gândului și a sentimentului, sesizată de Mozart, prezentă în creația instrumentală a lui Beethoven, este preluată de Schumann de pe pozițiile idealizării muzicii, de F. Mendelssohn-Bartoldi și Berlioz, de pe pozițiile vizualizării ei prin intermediul modalităților pictural-sonoristice, sedimentându-se în conștiința artiștilor și melomanilor contemporani. Viziunile lor, însă, nu au fost înțelese de auditoriu. Concepția lejerității, desemnând perceperea suflului muzicii ca pe un microcosm viu, înainte de a o anima în sunete, este materializată rafinat de Liszt și de frații Rubinstein. Chopin și Ceaikovski preiau linia Mozart - Beethoven - Schumann, plâsmuind microcosmuri ale simțirilor. Or, muzica, pentru pian a compozitorului polonez și cea orchestrală a celui rus, nu este pe deplin realizată, dacă interpretul nu-i *insuflă* lejeritate intrinsecă. Numai muzicieni care au făcut „școala” Beethoven - Bach - Liszt - Ravel - Debussy - Rahmaninov - Ceaikovski - Prokofiev - Chopin - Haydn - Mozart - Beethoven - Bach îndrăznesc să interpreteze muzica lui Skriabin, caracterizată prin *rafi-*

namentul și lejeritatea simțirilor filosofice profunde. Această metodă este percepută ca ceva admirabil, fascinant și comprehensibil doar la etapa când este formulată verbal și sonoristic anume de Skriabin.

Compozitorul își alege prompt două modalități de exprimare pur muzicală a ideilor ce îl frământau din primii ani și până la sfârșitul prematur: pianistică și orchestrală. Admiratorilor muzicii lui A. N. Skriabin le este cunoscută relația mai apropiată dintre stilul acestuia și cel al lui P. I. Ceaikovski, discipolul cel mai consecvent al lui Beethoven, pe de o parte, și cel al promotorului ideilor geniului din Bonn, F. Liszt, pe de altă parte. Spectrul muzical-filosofic și muzical-conceptual al lui Skriabin trebuie raportat, în mod logic, la Beethoven, iar sfera căutărilor muzical-semantică nu este altceva decât ideea universalizată la infinit a lui R. Wagner (limbajul armonic) și a lui N. A. Rimski-Korsakov (sinestezia). Pentru a ne ilustra aserțiunile, vom apela la comparații concrete. Psihologismul liric rafinat al lui Ceaikovski se sintetizează organic cu modul de simțire al lui Chopin, care, atent la nuanțele suave ale vieții spirituale interioare, nu se rezumă la detalii subtile, ci descoperă legăturile intrinsece între individual-intern și universal-extern. Skriabin preia de la J.-S. Bach aceste raporturi dintre subiectiv și obiectiv, dintre personal și universal, pe plan muzical-psihologic, prin intermediul creației tuturor compozitorilor numiți. Iar „*ghinda stejarului*” (apelând la expresia crestomatică a lui Ceaikovski: „*Precum stejarul din ghindă, toată muzica simfonică rusă a germinat din „Kamárinskaiia” („Камаринская”) lui Glinka*”) trebuie căutată în trecutul și mai îndepărtat, în modul de gândire al lui Palestrina și al lui Orlando Lassus.

Pe plan muzical-filosofic, Skriabin, la fel ca și Liszt, urmează atât exemplul lui Beethoven, cât și pe cel al lui Mozart. El își caută ecouri explicite pentru ideile sale în experiențele cugetării filosofice contemporane, sondând terenul gândirii materialiste



(de la I. Kant la K. Marx și F. Engels), idealiste (J. G. Fichte, F. W. Schelling, G. W. F. Hegel), studiind operele celui de-al II-lea Congres filosofic din Geneva și, desigur, explorările conceptualiste ale filosofiei, literaturii și poeziei mistice. Ca și predecesorii săi, compozitorii-filosofi cu aspirații mesianice, Skriabin-profetul simte și transmite undele noosferice cu o subtilitate mult mai exactă și cu o amplitudă mult mai largă decât cea pe care filosofia o putea exprima prin mijloace pur verbale. Revenind la conexiunile stilului lui Skriabin cu cel al lui Beethoven - Liszt - Ceaikovski, le nominalizăm pe următoarele:

1. Preferința distinctă pentru forma și genul sonată-simfonie-poem simfonic. Tratarea dezinvoltă a numărului de părți interne ale simfoniei ni-i amintesc pe H. Berlioz, alt moștenitor direct al ideilor revoluționare ale lui Beethoven, atât de apropiate sufletului și rațiunii lui Skriabin, pe de o parte, și pe P. Hindemith și O. Messiaen, pe de altă parte. Spectrul splendid al viziunilor îi fac concurență, dar nu-l depășesc pe cel al lui Skriabin, ei fiind suflete *pământene*, iar el - parte indisolubilă a *spațiului cosmic*.

2. Sonatele lui Beethoven sunt apreciate de muzicologie drept laboratorul de creație în care se zămisleau conceptele sale simfonice. Chopin transformă genul sonatei într-o simfonie pentru pian. Skriabin sintetizează ambele metode. Piese sale miniaturale, ce nu fac parte din ciclurile unite prin programul literar, sunt micromodele ale propriilor sonate, simfonii sau poeme simfonice.

3. Beethoven este apreciat de muzicieni drept un Prometeu extaziat al libertății omenirii în toate aspectele „terestre” ale noțiunii de libertate. În viziunea lui Beethoven cele mai impresionante moduri de exprimare a eliberării sunt *dansul* și *corul* omenirii descătușate (respectiv părțile finale ale simfoniilor III-a și IX-a). Dezvoltarea continuă a acestor două imagini este preocuparea întregii vieți creative a lui Skriabin, dar nu doar pe cel universal-terestru, ci deja pe plan universal-cosmic. În concepția lui A. N. Scriabin „geografia” sonică a lui Beethoven depășește orbita planetei și se extinde pe scara galaxiilor ce urmează a fi descoperite de omenirea liberă.

4. Cele mai impunătoare „picturi murale” muzicale ale lui Beethoven, asemeni celor ale lui Bach, Mozart, Schubert (ne referim la simfonia a IX-a), Chopin, Brahms, Ceaikovski, ne fascinează nu atât prin grandoare, care la Wagner regresează în megalomanie, cât prin multitudinea detaliilor și profunzimea semnificațiilor acestora. Aceasta se materializează prin orchestrarea, tematismul, limbajul armonic, organizarea impulsurilor ritmice de o diversitate amețitoare din creațiile skriabiniene.

5. Muzica lui Skriabin îi copleșește și îi electrizează pe ascultători, la fel cum și muzica lui Beethoven îi făcea să se simtă legați de butoiul cu

praf de pușcă având firul inflamabil încins. Criticii contemporani îl învinuiau pe Beethoven de brutalitatea sesizabilă a câmpului de luptă, transpusă în sala de concert. L. L. Sabaneev îl blama pe Skriabin de erotismul sinistru la care „evolunase” în *Poemul extazierii* (*Поэма экстаза*), dar și în Sonata a V-a, în miniaturile din *Poemul languros* (*Поэма томления*), op. 52, nr. 2 și 3, *Dorință* (*Желание*) și *Mângâiere în dans* (*Ласка в танце*), op. 57, nr. 1 și 2. Să lăsăm pe seama criticilor de o singură zi asemenea tratări ale unei forțe muzicale alarmante și misterioase, ale „adâncurilor neguroase” în care încolțesc „germenii vieții”. I. F. Stravinski, la Paris, va dezvolta aceleași idei skriabiniene în *Primăvară sacră* (*Весна священная*). În capitala Franței, considerată de un grup de puritani „cuibul viciilor”, nimeni nu a căutat în partitura instigatoare ceea ce nu se conținea în ea. Tinerii cercetători și exploratori ai internetului trebuie să se înarmeze cu un antidot, când se vor adresa după informații la diverse surse și la păienjeniișul mondial. Perlele se ascund în adâncuri, nu se agață de pânza de păianjen.

La fel de injuste sunt și acuzațiile de monotonie ale ultimelor creații ale lui Bach și Skriabin, între acești doi genii marcându-se mai multe similitudini. Pentru un poet al epocii de argint al literaturii ruse geometria trigonometrică este monotonă, pe când pentru un fizician sau astronom anume ea și este poezia magică a universului. Descoperirea fizico-acustică a „muzicii sferelor” s-a produs doar în a doua jumătate a secolului al XX-lea și a confirmat că, în infrasonoritatea cosmică, Terrei îi revine sunetul *Do*, în care europenii se simt psihologic atât de confortabil.

Căutarea legăturilor între programele și muzica profetică a lui Skriabin și spațiul cosmic ne trimite direct la descoperirile de ultimă oră ale astro-chimiștilor. Conform acestora, din adâncuri nebuloase, meteoriții au adus pe Terra proaspăt formată germenii viitoare vieți albuminice. Procesul acesta nu are sfârșit, cum nu caută rezolvare *intervalica prometeică* sau stopare *impulsurile ritmice* ramificate ale ultimilor creații ale lui Skriabin. Sub acest raport, trebuie să evidențiem convergența modalităților de exprimare ale lui Skriabin, pe de o parte, și cele ale lui Debussy - Enescu, pe de altă parte. Toți trei se află, parcă, pe unde radio-cosmice de același diapazon, doar cu longitudine variată, dictată de temperamentul psihic individual al fiecăruia. Spre deosebire de cei doi contemporani, Skriabin, însă își vizualizează imaginile muzicale nu doar în limitele poeziei simboliste, acmeiste, folcloristice etc. El este înrudit spiritualmente cu generațiile tuturor popoarelor Terrei, cosmogonismul său depășindu-l, însă, pe cel al chinezilor, elenilor, arabilor, incașilor și maișilor antici. Or, aceștia cugetă într-un mod „pământean”,

care îi fascinează pe Debussy, pe Enescu sau pe Messiaen.

Cosmologismul lui Skriabin îl apropie, pe plan muzical, de explorările matematico-filosofico-cosmogonice ale gânditorilor antici indieni. E. P. Blavatskaia, ideile teosofice ale căreia au stârnit în societatea rusă o gamă largă de sentimente, de la idolatrizare la repugnanță, l-a convertit și pe Skriabin în tagma primilor admiratori europeni ai filosofiei Tibetului și a Indiei premusulmane. Visele ultimilor luni ale vieții sale pământești sunt concentrate asupra călătoriei în India, scopul final fiind „*un miraculos palat pe o insulă fără nume*”, posibil Taj-Mahalul. Or, K. E. Tjolkovski își elaborează și își formulează definitiv visurile și ideile despre zborul rachetei spațiale în anii de creație componistică și concertistică a lui Skriabin. Departate de noi gândul descoperirii unor relații directe între cugetarea muzicianului și a cosmologului, căci ambii nu sunt determinați, în viziunile lor, de mediul în care există fizicul lor. Ei explorează aceea noosferă a simțirilor și, respectiv, a tehnologiilor cosmice care mai rămâne a fi realizată în viitorul pe care l-au întrevăzut clar prin ceața timpului. Noile generații vor sesiza virtuțile partiturilor misterioase ale lui Skriabin și le vor trata, poate, ca pe acele modeste rachete de lemn, cu care S. P. Coroliov (elevul lui Tjolkovski) a marcat pentru omenire era explorării galaxiilor și a nebuloaselor.

Muzica lui Skriabin, ca și creația lui Bach, își căuta interpretii și receptorii potriviți, înaintând omenirii cerințe pentru care abia începe să se pregătească într-un nou salt evolutiv. Ultimele compoziții ale lui Skriabin prezintă combinații universale de sunete, ritmuri, lumini, culori și arome. În prezent doar unități răzlețe ale speciei umane încep

să dea semne ale primilor pași timizi spre această treaptă înaltă, prezentând, mai curând, anomalii, cazuri ciudate de sinestezie. Organele lor de simțire sunt dezechilibrate și își înlocuiesc funcțiile, oamenii auzind culorile, văzând culorile gusturilor sau ale aromelor, deslușind temperatura culorilor cu vârfurile degetelor în lipsa vederii etc. *Sinestezia* este înregistrată la Wagner, Rimski-Korsakov și Skriabin, mai puțin pronunțată la Rahmaninov și Prokofiev. Skriabin, ca nimeni altul dintre muzicienii europeni, se simțea element indisolubil al Naturii, un vis realizat al lui J.-J. Rousseau. Tainele Ei compozitorul rus le transpunea în muzică și în poeticele programe pe care le concepea, ca pe niște proorocii adresate omenirii.

Actualmente, savanții-fizicieni din domeniul acusticii și luminii, având și studii muzicale, se apleacă asupra partiturilor lui A. N. Skriabin în căutarea noilor idei pentru experiențe curajoase. Ei își formulează acum *întrebări* la care colegii lor nu se puteau nici gândi cu 50 - 100 de ani în urmă. Pe când aceste domenii ale științei nu erau încă descoperite, artistul deja transmitea *răspunsuri* omenirii. Ca și Beethoven, Chopin, Ceaikovski, A. N. Skriabin s-a stins din viață subit și prematur, atunci când găsea deja răspunsurile la propriile întrebări, când era în pragul noilor descoperiri conceptuale și profeții. La fel ca și Bach, Skriabin își pierde acum atenția melomanilor, porniți în căutarea altor șocuri artistice. Sperăm că descoperirile științifice vor reanima interesul interpreților și al publicului pentru muzica lui distinsă. Omenirea îl va redescoperi pe A. N. Skriabin, cum îl redescoperă pe Bach și pe predecesorii lui geniali uitați, sacerdoții misterului sonor.

Elena Nagacevski

In memoriam Maria Bieșu

Primadona Operei Naționale, omul de cultură, Membru de Onoare al Academiei de Științe a Moldovei, cea care a fost **MARIA BIEȘU** s-a stins din viață după o lungă și grea suferință. Odată cu aceasta, cultura și spiritualitatea națională a suferit o pierdere irecuperabilă, o figură exponențială, un pilon de rezistență al vieții artistice din țara noastră.

Țimp de peste o jumătate de secol, **MAREA ARTISTĂ** a fost una dintre personalitățile care, prin contribuțiile sale de complexă și excepțională semnificație în domeniul artei muzicale, a oferit modele interpretative de cea mai înaltă probă, înscriind astfel numele său cu litere verzele în panteonul culturii naționale și universale. A fost un etalon de dăruire și de fidelitate totală domeniilor Euterpei și așa va rămâne în memoria contemporanilor și a viitoarelor generații. Născută la 3 august 1935 în comuna Volintiri, azi raionul Șefan Vodă, Maria Bieșu a absolvit Conservatorul de Stat din Chișinău în 1961 cu Susana Zarifian (canto), debutând pe scena Operei din Chișinău cu rolul Floria din *Tosca* de G. Puccini. A urmat mai apoi un stagiul de perfecționare profesională la Teatro alla Scala din Milano (1965-1967) cu profesorul Enrico Piazza (canto, operă). Concomitent, a activat în calitate de profesor de canto la Conservatorul „Gavril Musicescu” (din 1980), profesor universitar (din 1987). Pe parcursul vieții a avut o carieră artistică fulminantă cu participarea la numeroase concursuri internaționale, ea fiind deținătoarea mai multor premii ale acestor competiții de măiestrie artistică. Totuși, când se întreprinde o apreciere a valorii artei interpretative a Mariei Bieșu, gândul se îndreaptă involuntar spre anul 1967, spre Japonia, spre concursul Internațional *Madame Butterfly*, la care tocmai cu acest rol, Cio-Cio-San, tânăra interpretă moldoveancă avea să pășească triumfător în lumea muzicii universale. Devenită o soprană de talie internațională, ea a fost mereu așteptată pe cele mai pretențioase și prestigioase scene lirice ale lumii - Armenia, Australia, Austria, Azerbaidjan, Belarus, Belgia, Brazilia, Bulgaria, Cehoslovacia, Cuba, Finlanda, Franța, Georgia, Germania, Islanda, Israel, Italia, Japonia, Iugoslavia, Letonia, Lituania, Olanda, Polonia, România, Rusia, Spania, SUA, Ucraina, Ungaria, URSS ș.a. În așa fel, marea noastră cântăreață și-a asumat și rolul de ambasador cultural al țării, reprezentând cu strălucire pe toate meridianele un popor înzestrat, cu un simț muzical aparte și cu mare deschidere spre frumos. Pe această cale a creat circa 30 de roluri în spectacolele din opera clasică și contemporană națională, italiană și rusă, a evoluat în memorabile concerte camerale și vocal-simfonice, s-a produs în filme muzicale, a realizat numeroase înregistrări. O regăsim pe Maria Bieșu și printre

membrii juriilor internaționale la diverse festivaluri și concursuri ale vocaliștilor, dar și printre vedetele solicitate să susțină cursuri de Master-Class în țări precum Japonia, China, Austria, Turcia.

Maria Bieșu este deținătoarea unui număr impresionant de distincții și titluri onorifice, toate în ansamblu venind să confirme aprecierea activității prodigioase în domeniul artei muzicale. Fără a da lista integrală a acestora, este firesc însă să insistăm asupra unuia dintre titluri: Maria Bieșu a fost Membru de Onoare al AȘM, fapt care ne-a onorat și, totodată, ne-a umplut de mândrie.

Numele domniei sale este legat de constituirea Uniunii Muzicienilor din Republica Moldova, președinția căreia a preluat-o începând cu anul 1987 și a deținut-o până în ultimele clipe ale vieții. În fine, grație tenacității care a caracterizat-o mereu, reușește în anul 1990 să inaugureze Festivalul Internațional de operă *Invită Maria Bieșu*, eveniment care a adunat personalități notorii ale artei lirice contemporane.

În aceste clipe dificile, gândurile noastre sunt alături de rudele și prietenii Mariei Bieșu. La hotarul trecerii în eternitate, avem convingerea că nu doar tristețea despărțirii trebuie să persiste în sentimentele noastre. Avem datoria să-i mulțumim cu profundă recunoștință Mariei Bieșu pentru tot ce a reprezentat, pentru tot ce a realizat, pentru tot ce ne lasă ca moștenire în tezaurul cultural național și universal.

Fie-i amintirea luminoasă, iar trecerea la veșnicie să-i fie răsplătită de liniște și să fie însoțită de muzica îngerilor.



Acad. Gh. Duca, acad. T. Furdui, m. c. I. Tighineanu, dr. hab. M. Șlapac, dr. hab. I. Guceac, G. Sainciuc, I. Ungureanu, V. Volontir, dr. hab. A. Dănilă, dr. V. Ghilaș, acad. I. Ababii, acad. V. Anestiadi, acad. M. Bologa, acad. I. Bostan, acad. M. Cimpoi, acad. H. Corbu, acad. E. Doga, acad. M. Dolgan, acad. I. Druță, acad. A. Eșanu, acad. B. Găina, acad. Gh. Ghidirim, E. Gudumac, acad. D. Matcovschi, acad. A. Roșca, acad. Gh. Rusnac, acad. Gh. Tîbîrnă, acad. P. Vlad, m. c. G. Belostecinic, m. c. N. Bilețchi, m. c. A. Ciobanu, m. c. I. Dediș, m. c. D. Dragnev, m. c. M. Duca, m. c. S. Groppa, m. c. Gh. Mustea, m. c. V. Pasat, m. c. A. Timuș, dr. V. Melnic.

Maria Bieșu. In memoriam

Maria Bieșu, figură marcantă a culturii naționale, a cumulat în sine un florilegiu de calificative ce o disting drept ilustru cetățean, profesor universitar, academician, manager, un exemplu al demnității naționale.

Personalitatea Domniei sale devine cunoscută și apreciată de la primele apariții publice, în care și-a afirmat talentul, iar manifestarea plenară a superbului glas, care ulterior va deveni CLASUL DE AUR AL MOLDOVEI, a suscitat continuu atenția și admirația publicului meloman și a celui de specialitate. Talentul său a strălucit atât în abordarea de partituri cu proeminentă tentă folclorică, cât și în partituri vocale: romanțe, lieduri, arii, lucrări vocal-simfonice etc. Dar Maria Bieșu a gravitat întreaga sa carieră profesională în circuitul genului de operă. Anume grație Mariei Bieșu, a talentului său inedit, a atitudinii distincte față de meserie și a respectării intacte a textului muzical, arta lirică din Moldova s-a aliniat circuitului liric internațional.

Am realizat o istorie comună de succes: concerte publice împreună cu Orchestra Simfonică a Companiei Teleradio Moldova (în toată țara, la Moscova, București, Cernăuți etc.), înregistrări pentru Fondul de Aur al Radiodifuziunii moldovenești și, desigur, o importantă pagină o constituie colaborarea la opera *Alexandru Lăpușeanu*. Rolul Ruxandei, interpretat de Primadona Operei Naționale, constituie punctul culminant al colaborării noastre. Succesul inedit al spectacolului, care a ri-

dicat în picioare mii de spectatori la Chișinău, la Teatrul Bolșoi din Moscova și în alte orașe din fosta URSS, s-a datorat, în mare parte, glasului și măiestriei dramatice a acestei mari artiste. Dragostea și respectul față de arta națională justifică sacrificiul adus culturii de Maria Bieșu pe parcursul întregii sale activități profesionale.

A fost o fire sensibilă, atentă la nevoile apropiatului, un bun prieten și ilustru cetățean al țării sale. O viață întreagă a fost una dintre cele mai optimiste personalități artistice și cel mai important ambasador al Neamului. În arta interpretativă, Maria Bieșu ne-a lăsat drept moștenire adevărate modele de valoare inestimabilă, cu care a îmbogățit tezaurul nostru cultural. Ambițioasă în sensul bun al cuvântului, plină de optimism și speranță, chiar la ultima noastră întâlnire mi-a mărturisit că își dorește să realizăm un amplu program de romanțe. Acesta a fost omul de caracter Maria Bieșu, care rămâne un simbol al țării noastre, care a știut să iubească, să persevereze, să respecte, să dăruiască, să contribuie fără eschivare la promovarea frumosului pe pământ, întru binele și prosperarea culturii naționale în esență și universală prin aspirații.

Înțelepciunea Dumneaei a constat în faptul că și-a înmulțit darul oferit de Dumnezeu, l-a scos la lumină și s-a împărțit cu El, oferindu-ne și nouă câte un strop. Acum, că ne veghează de sus, din corul îngerilor Domnului...

Gheorghe Mustea

Talent, dăruire, maturitate artistică: Veronica Garștea la a 85-ea aniversare

În primăvara acestui an, **VERONICA GARȘTEA**, prim-dirijor și director artistic al Capelei Corale Academice (CCA) „*Doina*”, artistă a poporului din fosta URSS (1988), laureată a Premiului de Stat (1974), cavaler al Ordinului Republicii (1992), profesor universitar (1984), și-a celebrat venerabila vârstă de 85 de ani și aproape 55 de ani de creație pe tărâmul artei interpretative corale academice. Remarcabilul eveniment s-a produs, cum e și firesc, pe scena Filarmonicii Naționale „*Serghei Lunchevici*”, căreia, începând cu anul 1957, protagonista i-a dedicat întreaga sa carieră artistică. Aici, prima femeie dirijor din Republica Moldova a oferit publicului meloman clipe sublimе de revelație, înaltă trăire estetică și profundă emanație spirituală, de această dată, în cadrul unui spectacol jubiliar, cu participarea merituosului său colectiv coral, asistat de pianista Aliona Vardanean, de alți maeștri ai artei vocale, spectacol, care a avut loc în Sala Mare pe data de 23 martie 2012.

Născută anume în această zi, la 23 martie 1927 (și nu la 9 martie, cum se celebra în trecut -, precizează protagonista)¹, în satul Hulboaca, județul Orhei, în una din frumoasele primăveri ale plaiului moldav, Veronica Garștea și-a însușit plenar vocația renovatoare a acestui anotimp. Lumina, candoarea, strălucirea și prospețimea specifică s-au imprimat adânc în propria-i ființă, prefigurând contururile unei puternice personalități, deschizătoare de noi drumuri în arta și cultura muzicală corală.

Optimistă, cutezătoare, volitivă, înzestrată cu har creator, cu abilități organizatorice și cu talent muzical de excepție, Veronica Garștea a pornit la drum dintr-o numeroasă familie de țărani moldoveni (opt copii: șase surori și doi frați), în care credința religioasă, evlavia creștină și participarea creativă în corul bisericesc al comunității constituiau o tradiție, o normă de viață și o valoare culturală de mare preț. Alături de tatăl (care posedă o frumoasă voce de bas), de surorile mai mari (soprano, alto) și de fratele său (tenor), copilă fiind, ea a cântat, mai mulți ani la rând, în corul bisericesc din satul natal. Aici s-a inițiat și s-a lansat, pe cale orală, intuitivă și sugestivă, în primele experiențe ale muzicii corale sacre de tradiție ortodoxă, puternic încetățenită, precum ne mărturisește și opera marilor noștri înaintași, cărturari, literați, compozitori, etnografi ai vremii (A. Mateevici, P. Ștefănuță, V. Popovici, M. Berezovschi, M. Bârcă

ș.a.), în mediul popular din Basarabia interbelică.

La început de cale, destinul i-a hărăzit șansa de a se remarca, în calitate de conducător al unui cor de copii, în cadrul Olimpiadei artistice raionale, care avusese loc la Orhei (septembrie 1948). Membrii juriului i-au observat talentul, oferindu-i o scrisoare de recomandare către David Gherșfeld, compozitor, pe atunci, director al Școlii muzicale din Chișinău. Deși, la vârsta de 21 de ani, nu cunoștea încă gramatica muzicală, comisia de examinare, constituită *ad hoc*, în componența căreia era și compozitorul Ștefan Neaga, a sesizat, totuși, marele potențial muzical ce sălășluiește în sufletul tinerei concurente și a acceptat să o înmatriculeze. Astfel, în anii 1948-1952, Veronica Garștea, înaripată de entuziasmul specific tinereții, de dorința sinceră și puternică de a deveni maestru, dar și de spiritul nativ al muncii responsabile, asidue și perseverente, moștenit din educația părintească, și-a făcut studiile de specialitate la Școala de Muzică din Chișinău (transformată ulterior în Colegiul de Muzică „Ștefan Neaga”), pe care le-a finalizat cu diplomă de eminent. Și-a continuat studiile la Conservatorul de Stat „G. Musicescu” (1952-1957), unde a fost înmatriculată direct, în afara concursului, grație diplomei sale. În ambele stagii studentești l-a avut ca dascăl, sfetnic și bun îndrumător pe reputatul maestru de cor, profesorul universitar Efim Bogdanovschi, căruia îi va purta tot respectul și întreaga recunoștință.

După absolvirea Conservatorului (1957), este repartizată la Filarmonică, în capela corală „*Doina*”, în calitate de maestru de cor, alături de dirijorul în funcție, Mihail Brezdeniuk. Pe parcursul anului 1958, la recomandarea Ministrului Culturii de atunci, Artiomi Lazarev, efectuează un stagiul de perfecționare dirijorală la Moscova în renumitul colectiv coral condus de Alexandr Sveșnikov, vizitând, în paralel, și repetițiile, și concertele altor coruri vestite



din capitala ex-URSS (cond. de Vladislav Sokolov, corul „Vladimir Stepanov” ș.a.). Asimilând metoda de lucru a marilor maestri, pătrunzând în tainele și particularitățile dirijatului coral de performanță, cunoscând variate modalități de tratare a celor mai importante creații de gen din repertoriul clasic rusesc și european, audiind pe viu vocile unor reputați cântăreți, inspirându-se din cultura elevată a ansamblului coral de factură academică, Veronicăi Garștea i s-au deschis noi orizonturi în cariera profesională.

Întorcându-se la baștină, în perioada anilor 1958-1962, artista activează în calitate de dirijor secund și maestru de cor în capela „Doina”, alături de Vladimir Minin, pe atunci, prim-dirijor, și el un mare maestru, invitat de la Moscova. Prima sa apariție în calitate de dirijor al „Doinei” - își amintește artista - s-a produs la Filarmonică, în anul 1960, cu ocazia unui concert festiv, oferit în onoarea delegației sosite de la București, când au sunat creațiile *Dor, dorule* și *Stăncuța* de G. Musicescu. Acel concert s-a bucurat de un mare succes. El a echivalat, practic, cu consacrarea unui nou nume pe firmamentul artei corale academice din Moldova.

În anul 1963, după plecarea lui Vl. Minin, dar și după ce fusese constrânsă de autorități să acceadă în calitatea de „membru de partid” (un fel de măsură obligatorie, cu rol de „nostrificare ideologică” și „validare politică”, funcționând totodată ca „anticameră în ierarhia profesională”, aplicată, în special, lucrătorilor din domeniul culturii), Veronicăi Garștea i se încredințează funcția de prim-dirijor și conducător artistic al Capelei corale „Doina”. Astfel, timp de aproape 50 de ani, din 1963 până în prezent, ea conduce neîntrerupt destinele acestui minunat colectiv (fondat în 1930, la Tiraspol, sub îndrumarea lui K. Pigrov), ducându-i faima în lumea mare a muzicii, atât în țară, cât și în străinătate. Pe parcursul a 55 de ani de la angajarea sa la Filarmonică (1957), destinul profesional al Maestrului Garștea s-a identificat pe deplin cu biografia de creație a Coralei „Doina”, colectiv înregistrat în Cartea de Aur a Onoarei din R. Moldova (1974) și învrednicit cu titlul onorific de „*Capelă Corală Academică*” (1977). Corala, care cuprindea prin anii '60-80 până la optzeci de membri, a devenit pentru ea o adevărată familie, o a doua casă. „În „Doina” - menționează cu mândrie artista -, eu am crescut, m-am format ca specialist, ca muzician și, totodată, am învățat să vorbesc cu oamenii”.

Sub bagheta protagonistei, Capela a desfășurat o amplă activitate concertistică, devenind mesajul spiritualității și culturii plaiului nostru pe cele mai prestigioase scene ale lumii. Harta turneelor sale cuprinde atât teritoriul republicii, imensul spațiu al ex-URSS (de la Riga, Vilnius, Tallinn până la Petropavlosk-Kamciatskii), cât și alte țări din stră-

inătate. Primul turneu internațional l-a susținut în România (1958), urmat de cele efectuate în Franța (1980, 1992), Cehia și Slovacia (1987), Spania (1991, 1994), Coreea de Nord (1992), Italia (1994, 1996, 2000), Grecia (2002), Elveția, Rusia (2003) ș.a., inclusiv memorabilul concert în sala Ateneului Român din București (1991). Peste tot unde a evoluat de-a lungul anilor, în formație restrânsă sau completă, *a capella*, cu pianul sau alături de Orchestra simfonică a Filarmonicii Naționale, CCA „Doina” și dirijorul său au cules cele mai frumoase aprecieri din partea publicului și a specialiștilor, multe dintre ele fiind reflectate în zeci de articole de presă, în unele studii științifice, precum și în monografia „Doina”, elaborată de I. Miliutina (Chișinău: Hyperion, 1990), în documentarul cinematografic „Doina” (Telefilm-Chișinău) ș.a. De obicei, sursele bibliografice evocă tehnica vocală și corală de excepție, precizia intonației, finețea ansamblului, echilibrul sonor perfect, amplitudinea și varietatea repertoriului, potențialul creator, măiestria interpretativă elevată, profesionalismul, varietatea timbrală, profunzimea și bogăția expresiei muzicale, copleșitoare și impresionantă, stăpânită de o gesticulație cantabilă, suplă, sigură și impecabilă ale dirijorului. Toate acestea i-au asigurat colectivului virtuți artistice deosebite, în consens cu acea lume a simbolismului muzical, care se leagă de semnificația emblematicului gen popular „doina”, pilon al spiritualității noastre, element indispensabil al patrimoniului cultural imaterial. Însuși fenomenul coral „Doina” a constituit deseori obiectul venerației și profunde admirații din partea unor specialiști de marcă, printre care dirijorii V. Minin, G. Ernesaks, O. Cekigean ș.a. Sub îndrumarea, în colaborare sau cu susținerea directă a Veronicăi Garștea, în corala „Doina” s-au format, s-au lansat, au activat sau încă mai activează numeroase personalități ale culturii muzicale autohtone, printre care dirijorii Teodor Zgureanu (1967-1976), Eugen Mamot, Vasile Condrea, Anatolie Jar, interpreții de muzică populară Nicolae Sulac (1958-1960), Angela Păduraru, Nina Ermurachi ș.a. În acest colectiv a cântat, de altfel, și Cristofor Teodorovici, fost preot, tatăl compozitorului și cântărețului Ion Aldea Teodorovici.

Muziciană talentată, care a simțit în profunzime finețea melosului național și specificul muzicii academice universale, bun organizator, Veronica Garștea a reușit să ridice nivelul artistic al colectivului pe o treaptă mai înaltă. Sub conducerea iscusită a maestrului, corala și-a însușit un repertoriu vocal și vocal-simfonic impunător. Programele sale concertistice valorifică cele mai reprezentative creații din repertoriul clasic național și universal, precum și alese nestemate folclorice în prelucrare corală. Spectrul genurilor și stilurilor muzicale este foarte

variat și bogat. El cuprinde lucrări aparținând unor epoci și școli diferite: de la preclasicism la contemporaneitate, de la compozitori ai școlii naționale la cei ai școlilor rusă, germană, franceză, italiană, spaniolă, poloneză etc. Cadranul sonor al CCA „Doina” unește într-un univers sonor integrat creații dintre cele mai diverse ca factură și stil: de la producții monumentale, ample (cantata, oratoriul, simfonia, poemul coral sau vocal-simfonic) la miniaturi arhitectonice, de maximă intensitate și concentrare (liedul, romanța, cântecul ș.a.). Un rol important îl au lucrările inspirate din cultul religios creștin, din tematica biblică. Se impun prin grandiozitate și strălucire așa genuri precum *Requiem*, *Messa*, *Oratoriul*, *Te Deum*, *Stabat Mater* ș.a., creații antologice în domeniu, semnate de marii maeștri ai muzicii universale și ruse (Orlando di Lasso, Palestrina, J. S. Bach, L. van Beethoven, W. A. Mozart, G. Rossini, G. Verdi, J. Haydn, G. F. Haendel, L. Cherubini, C. Orff, Ch. Gounod, S. Taneev, M. Glinka, S. Rahmaninov, Gh. Sviridov, P. I. Ceaikovski etc.). Printre acestea sunt și lucrări aparținând compozitorilor din Republica Moldova și România (G. Musicescu, M. Berzovschi, E. Doga, Z. Tkaci, A. Stârcea, V. Zagorschi, T. Zgureanu, T. Chiriac ș.a.).

Măiestria, rafinamentul artistic elevat, ținuta

academică și resursele interpretative polivalente ale CCA „Doina” pledează în favoarea unui statut profesional de cea mai înaltă probitate, pe care și l-a câștigat de-a lungul a peste cinci decenii sub îndrumarea Maestrului Veronica Garștea. Obiect de admirație pentru publicul meloman, temă de studiu pentru specialiști, muzicologi, istorici ai artei, model de inspirație pentru compozitori și maeștri de cor, acest colectiv reprezintă o adevărată instituție culturală, de prim rang în ierarhia valorilor naționale.

Ajunsa la vârsta împlinirii, a maturității profesionale, maestrul, dirijorul, omul de creație Veronica Garștea ne mărturisea, cu toată ardoarea și sinceritatea curată, aproape infantilă, a sufletului său de artist, că își dorește, alături de CCA „Doina”, o mai bună cunoaștere, apreciere și valorificare a artei corale în contextul culturii muzicale moderne. Biografia sa de creație, experiența profesională bogată, destinul artistic zbuciumat, dificil, adesea contestat de unii și adulat de alții, strădaniile, devotamentul și fidelitatea întru slujirea artei și a adevărului merită toată atenția cercetătorilor, pentru a dezvălui publicului larg și specialiștilor imaginea unei mari personalități în istoria muzicii naționale, maestrul Veronica Garștea.

P.S.: În timp ce prezentul text, conceput ca un omagiu aniversar, își aștepta apariția, am aflat, cu profundă durere și întristare, că la 16 iulie 2012, la doar două luni după realizarea unui ultim interviu, în urma unui atac de cord, distinsa Doamnă a cântului coral din Moldova, dirijorul și maestrul Veronica Garștea a încetat din viață și ne-a părăsit întru lumea celor drepti.

Dumnezeu să o odihnească. Eterna memorie și recunoștința urmașilor, a discipolilor, a admiratorilor și a oamenilor de bine să Vă aducă mereu printre noi!

Vasile Chiseliță

Notă:

¹ Mărturie din interviul realizat de autor cu Veronica Garștea, pe data de 15.05.2012, la Filarmonica Națională.

In memoriam Pavel Proca, stegarul criticii de artă

...De necrezut, amara dispariție a colegului nostru, criticul ce, cu candoare nepereche, prezenta în recenzii sale evenimentele teatrale ca pe niște tablouri precise, conturate cu tandrețe și înțelepciune. Citindu-l, din depărtare, vedeam aievea, cu ochii săi înțelegători, spectacolul savuros, surprinzător de viu. Or, pe la noi, se știe nu de azi, nu sunt respectate sau onorate valorile locale, mereu jinduim autorități de împrumut, din afară - îndrăznește să vorbești de bine despre cineva într-un cerc de moldoveni și jur pe tot ce vrei că neapărat vei auzi: *cine? cutărică? Las'că știm noi! E așa și pe dincolo! Sau, în cel mai bun caz, nevastă-sa e bună bucățică...*

PAVEL PROCA descindea din altă stârpe: profesionist formidabil, bun ca pânea caldă (prin urmare, lesne consumabil), erudit și cumpătat, de-o modestie paralizantă, vorbea și scria doar de bine despre cei din luminele rampei și din culise. Maestru în a găsi cuvântul potrivit, cuvântul Dumnezeu, cuvântul neirosit, fraged, mustind savoare de cireșă de mai, cuvântul sclipitor ca diamantele coroanelor imperiale, a meștejugit cele mai prețioase juviiere de dragul Teatrului dintre Prut și Nistru. În scurta și dramatica mea aventură ministerială, l-am cunoscut ca director de vocație, necunten preocupat de aspectul intelectual al actului scenic. Dar cui folosește poezia și

intelectul în vremi de secetă spirituală, de clătinare și urgie, când obraznicul papă, hulpav, praznicul și-i impinge pe ceilalți din fruntea bucatelor? Suflet canonit, apostolicesc, temerarul Pavel, stegar al culturii (de la înaintași citire: fără steag de cultură, un neam nu e oaste,



ci gloată), cioplea harnic și cu vrednicie, în litere perene, efemera substanță a teatralității. Chiar și astăzi, când timpul este informație supralicită, dintr-un spectacol nu rămân, adesea, decât rânduri fugare de cronică, pe ultima pagină de ziar. Zecile de cărți semnate de Pavel Proca sunt o excepție fericită. Ce păcat că s-a călătorit atât de iute spre o lume mai dreaptă: numărul monumentelor literare, tipărite întru aprecierea și cunoașterea teatrului basarabean, ar fi putut fi mult mai mare!

Cu sufletul în lacrimi, cu inima alături de familia îndurerată, de fiica sa pe care o adora, de la Lisa-bona,

Larisa Turea

In memoriam Vladimir Axionov

În dimineața zilei de 6 noiembrie 2012 a încetat subit din viață **VLADIMIR AXIONOV**, personalitate marcantă a muzicologiei din Republica Moldova, doctor habilitat în studiul artelor, prorector al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, membru al Adunării Secției Științe Socio-Umaniste a Academiei de Științe a Moldovei, cercetător științific principal al Institutului Patrimoniului Cultural, membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Republica Moldova. Ne-a părăsit unul din cei mai de seamă cercetători ai genului muzical-simfonic din Republica Moldova.

Vladimir Axionov s-a născut în Chișinău la 26 octombrie 1950 într-o familie cu tradiție muzicală. După absolvirea școlii speciale de muzică „E. Coca”, a urmat studiile la Conservatorul din Moscova „P. I. Ceaikovski”, unde ulterior și-a susținut teza de doctorat, având-o ca îndrumător științific de N. S. Nikolaeva. Revenind la Chișinău, se încadrează activ în viața didactică, avansând rapid în ierarhia universitară - de la lector superior până la profesor. Acest titlu i s-a conferit în 1995, Vladimir Axionov devenind cel mai tânăr profesor într-o instituție de profil muzical din Moldova (actualmente AMTAP, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice). În această calitate a contribuit la formarea profesională a câtorva generații de muzicieni.

Discipolii dlui Vladimir Axionov s-au încadrat în prestigioase instituții de cultură din țară și de peste hotarele ei, în colective concertistice și teatrale, în învățământ, mass-media și show-bussines. Mulți dintre ei sunt laureați ai concursurilor și festivalurilor naționale și internaționale, s-au învrednicit de distincții de stat. Printre ei trebuie menționați interpreții Iu. Gârneț, A. Lozanciuc, A. Arcea, E. Gherman, A. Digore, O. Palymski, L. Știrbu, Iu. Mahovici, A. Lopicus, S. Jar. Vladimir Axionov a pregătit și o pleiadă de muzicologi, care activează cu succes pe tărâm didactic, științific și iluminist: V. Galaicu, V. Tcacenco, V. Andrieș, P. Rotaru, R. Roman, E. Nagacevschi, A. Pereteatco, M. Nichiforov, L. Gorobciuc, A. Sajin, A. Gaju, V. Mircos ș.a.

În calitate de savant, Vladimir Axionov a semnat peste 100 de lucrări științifice, publicate în țară și peste hotarele ei (Anglia, Belarus, România, Rusia). Pentru lucrările științifice a fost distins cu premiile Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor (1992-2011). Vladimir Axionov a participat activ la conferințe, seminare și simpozioane științifice naționale și internaționale.

Din 1985 și până în momentul în care moartea l-a smuls dintre noi, Vladimir Axionov a colaborat cu Academia de Științe a Moldovei, inițial în calitate de cercetător științific superior

la Institutul Studiul Artelor, iar apoi (între anii 1993-1999) în funcția de șef al Secției Muzicologie. Interesele sale de cercetător impresionează prin diversitatea lor, dominanta preocupărilor lui Vladimir Axionov fiind stu-



diul simfoniei - genul cel mai reprezentativ și cu cea mai mare deschidere spre reflecție al muzicii academice. Problematika evoluției muzicii simfonice în Republica Moldova a stat la baza celei de-a doua teze de doctorat, după susținerea căreia (în 1993) a obținut gradul științific de doctor habilitat. Vladimir Axionov i-a dedicat muzicii simfonice, dar și altor genuri instrumentale, câteva monografii, printre care: *Simfonia în Moldova* (1987), *Genurile muzicii simfonice în Moldova* (1998), *Tendințe stilistice în creația componistică din Republica Moldova* (2006). Aceasta din urmă lucrare nu este doar o probă de înalt profesionalism, ci și dovada unei capacități remarcabile de sinteză, a apetenței pentru prezentarea complexă a culturii muzicale contemporane, a contextului muzical european și a creației componistice din Republica Moldova ca parte a acestui peisaj.

Personalitate de o probitate științifică exemplară, un om al înaltelor valori profesionale, Vladimir Axionov s-a aflat în fruntea Secției Muzicologie a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova, a Seminarului Științific de Profil *Arta muzicală*, constituit de Comisia Națională de Acreditare și Atestare (CNAA), a exercitat și funcția de membru al Comisiei de atestare din cadrul CNAA.

Meritele lui Vladimir Axionov au fost înalt apreciate inclusiv de colegii de breaslă, dar și de conducerea de vârf a țării, care i-a acordat, în 1999, titlul onorific *Om emerit*.

Larisa Bogataia, dr. hab. Aurelian Dănilă, dr. Violina Galaicu, dr. Victor Ghilaș, dr. Elena Nagacevschi, dr. hab. Ana-Maria Plămădeală, dr. Parascovia Rotaru, dr. hab. Tudor Stăvilă, dr. hab. Mariana Șlapac, dr. Silviu Tabac.

Un modest omagiu pentru un faimos dirijor: Efim Bogdanovschi

Spunea cineva că există două surse din care se întregește personalitatea unui artist creator: prima, este propria sa structură psihofiziologică, mai simplu spus, talentul, și cea de-a doua rămânând a fi ansamblul acțiunilor exercitate de ambianța socială pe tot parcursul vieții. O atare sinteză realizată sub puterea influenței culturale și într-un mod special, a celei artistice, l-a marcat pe Efim Bogdanovschi, dirijor de cor de excepție, personalitate notorie a culturii muzicale din Moldova.

Prima cunoștință cu arta dirijării, așa cum a semnalat-o chiar Efim Bogdanovschi și, care avea să-i influențeze tot restul vieții, avusese loc în adolescență. Este vorba despre întâlnirea cu Feodor Lujanschi, muzician bine instruit și mare amator de muzică, care în anul 1924 formase o orchestră de tineret pe lângă Gimnaziul de băieți nr. 3 din Chișinău. Anume la una din repetițiile acelei orchestre nimerise întâmplător și gimnazistul Bogdanovschi, care avea să mărturisească, mai târziu, că rămăsese uimit și nedumerit de ceea ce făcea dirijorul cu interpretii, de rolul "tainic" pe care-l deținea acesta în procesul cântării.

Cu această impresie Efim Bogdanovschi a plecat la București, în anul 1939, unde părinți urmau să se stabilească cu traiul. Chiar dacă șederea lor acolo nu a durat decât un an, viitorul muzician a reușit să-și îmbogățească cunoștințele în domeniul artei muzicale cum nici nu visase. Era nelipsit de la concertele de muzică simfonică și camerală. Acolo unde avea să-i cunoască pe cei mai renumiți dirijori români ai timpului, George Enescu impresionându-l cel mai puternic.

În dorința de a deveni și el dirijor, începuse să studieze teoria muzicii cu compozitorul Matei Soacor. Aceste cunoștințe i-au fost de mare folos atunci când a decis să devină student la Conservatorul de Stat care, tocmai, se înființase la Chișinău. A avut norocul să studieze la renumiți profesori ai timpului, cum au fost dirijorul rus Veaceslav Bulciiov și Ana Iușchevici.

Pe parcursul îndelungatei sale activități, Efim Bogdanovschi a înscris multe pagini frumoase în viața culturală a republicii. A avut mulți discipoli, însă cea mai mare realizare a fost, bineînțeles, renumitul cor de cameră din Chișinău, pe care l-a condus mai bine de un sfert de veac. A câștigat multe con-



cursuri de muzică corală naționale și internaționale, dintre care cel mai scump a rămas să fie concursul din Tallin, Estonia, în anul 1975. Și nu din cauza că coriștii au cântat bine, căci asta o făceau întotdeauna, ci pentru că felul lui de a dirija, de a tălmăci o creație muzicală fusese înalt apreciat de un juriu de prestigiu, format din profesori ai Conservatoarelor din Moscova și Tallin, prezidat de vestitul și, de ce nu, legendarul Gustav Ernesac.

Efim Bogdanovschi era ferm convins că dirijarea nu este o profesie, ci o chemare, că acei cincisprezece sau douăzeci de ani de studii nu-i pot face pe nimeni dirijor, dacă nu au în suflet acea atracție magnetică în stare să vrăjească atât interpretii, cât și publicul. De adevărul celor spuse s-au convins toți care l-au cunoscut, dar, mai ales, cei care au avut ocazia să asculte minunatul cor cameral dirijat de Efim Bogdanovschi. De fiecare dată, spectatorul rămânea profund impresionat de sunarea pură a vocilor, de plăcuta lor asamblare timbrală. Cucerea dinamică flexibilă, dar cel mai important fapt era pătrunderea profundă în sensul creației și redarea acestuia cât mai expresiv posibil, drept rezultat răsună o muzică vie, care te captiva, dar nu doar piese bine învățate pe de rost și corect tactate.

Cu ocazia celor 90 de ani pe care i-ar fi împlinit, venim cu un gând luminos către cel care a fost talentatul dirijor și minunatul muzician Efim Bogdanovschi, înzestrat cu un suflet de o rară sensibilitate, împătimit până la infinit de arta sunetelor, dar mai ales de cea dirijorală, care, așa cum mărturisea el însuși, a rămas *credo*-ul lui pentru întreaga viață.

Parascovia Rotaru

Mihai Volontir sau despre vocația omenescului. Chișinău: Editura Știința, 2011, 267 p.

Volumul *Mihai Volontir sau despre vocația omenescului* a văzut lumina tiparului, într-o elegantă formulă editorială, în colecția „Personalități notorii”, apărută sub auspiciile Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei (coordonatori - dr. hab. Ana-Maria Plămădeală și dr. Dumitru Olărescu, responsabil de ediție Mihai Papuc). Judecând după cele patru cărți tipărite în această frumoasă colecție, dedicate lui Dumitru Matcovschi, Vasile Coroban, Vladimir Beșleagă și, mai recent, artistului Mihai Volontir, avem deplina certitudine că seria respectivă, în care sunt consemnate „biografiile intelectuale” ale unor distinși oameni de cultură de la noi, are toate însemnele să devină una cu adevărat prestigioasă.

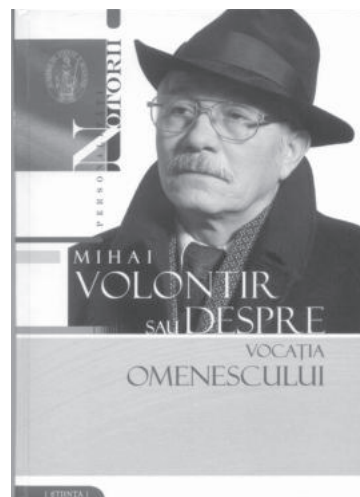
Referindu-ne la volumul *Mihai Volontir sau despre vocația omenescului*, ținem să menționăm că, în fond, este vorba de primul studiu fundamental consacrat marelui nostru actor, cu o deschidere multi-aspectuală, reușind să înglobeze întregul spectru de activități creatoare ale acestei prodigioase personalități. Volumul beneficiază de o caldă precuvântare a acad. Gheorghe Duca, președintele Academiei de Științe a Moldovei, urmată de un Tabel cronologic și - surpriza cărții - *Arborele genealogic al lui Mihai Volontir sau Cartea neamului Volintir din Glinjenii Șoldăneștilor*, în versiunea unui mare împătimit în domeniul respectiv, dr., conf. univ. Vlad Ciubucciu. Volumul *Mihai Volontir...* include patru secțiuni:

I. Studii - articole - eseuri - recenzii, care readuc în prim-plan creația actorului de teatru și film Mihai Volontir, dar și experiențele sale regizorale. Este un compartiment substanțial în economia lucrării, care le-a creat coordonatorilor de ediție și anume dificultăți. Pentru că aserțiunea poetului și cineastului Gheorghe Vodă din eseu *Treptele măiestriei*, redactat aproape 40 de ani în urmă, este validă și la ora actuală: „*Despre artistul Mihai Volontir s-a scris destul de puțin. S-a scris cam tot atât, cât s-a scris despre arta teatrală care, fiind îndelung aplaudată și bisată de către spectatori, n-a fost îndeajuns apreciată de cuvânt, cel care se scrie negru pe alb, pentru zile viitoare, pentru istorie*”. De aceea, în secțiunea dată materialele originale alternează cu pagini preluate din revistele de specialitate sau din presa periodică a timpului. Se remarcă, îndeosebi, prin capacitatea de pătrundere în străfundurile inefabile ale actului de creație actoricească și finețea disocierilor estetice, studiul inedit al A.-M. Plămădeală *Actorul de cinema Mihai Volontir: nostalgia eternului uman*. Analizând cu minuțiozitate traiectoria cinematografică a actorului, de la rolul lui

Ivan Turbincă din filmul de debut *Se caută un paznic* (1967) și până la celebrul Budulai din serialul *Țiganul* (1979), care l-a făcut cunoscut pe toate meridianele, autoarea se întreabă: de ce această performanță artistică - întâlnirea actorului cu personajul ideal nu s-a produs în

spațiul național? De ce nu s-a găsit un rol pe potrivă în interiorul culturii naționale cu care să cucerim lumea prin revelațiile sufletului nostru etnic? A.-M. Plămădeală crede că nu este vorba de o situație accidentală sau de un concurs nefericit de împrejurări: „*Mai degrabă e vorba de o legitate basarabeană, care se manifestă prin voluptatea risipirii talentelor autohtone. Ca urmare a acestei anomalii, Druță, Doga, Loteanu, Ungureanu, Dolgan au fost impuși să-și desfășoare harul creativ pe alte meleaguri. Mihai Volontir, cel care a rămas fidel teatrului din Bălți, a fost și el impus să emigreze în solul mai prielnic al altor cinematografii...*”.

Astfel, din studiul respectiv transpare ideea că biografia de creație a lui Mihai Volontir relevă, în genere, o serie întreagă de particularități dramatice ale destinului creator al artistului basarabean, afectat la cote maxime de „teroarea istoriei”: singur, străin la el acasă, măcinat tot timpul de „trădarea aproape-lui”, balansând mereu între uitarea de sine impusă de autoritățile de tot rangul și credința neștrămutată în faptul că „salvarea sufletului” are sorti de izbândă numai în universul mirific al artei. De aici „exilul interior” și „rezistența prin cultură”. Aceste subtile considerații consună cu gândurile pline de amărăciune ale scriitorului-academician Dumitru Matcovschi din eseu *Până la dor al pământului*, în care se trage un puternic clopot de alarmă despre starea dezastruoasă a teatrului din Republica Moldova în așa-zisa tranziție post-totalitară, o perioadă confuză și fără de sfârșit, dar și despre criza de moralitate din societatea noastră. Nu putem să nu reproducem câteva cuvinte pline de miez din această „pilulă amară” și anume, ceea ce i-a spus odată poetului o actriță de la Bălți despre Mihai Volontir-actorul: „*Atâta blândete, atâta înțelepciune, atâta cumințenie în ochii lui,*



pe scenă, măcar să taci lângă el, măcar să nu ai nici o replică, măcar să-l auzi, să-l vezi aieva cum surâde, cum rostește vorbele, cum apropie sala de durerile personajului său...”. De fapt, textele și evocările scriitorilor, ale colegilor săi de breaslă și criticilor de artă (Mihai Cimpoi, Vladimir Beșleagă, Ion Ungureanu, Iacob Burghiu, Dumitru Olărescu, Gheorghe Urschi, Pavel Proca, Nicolae Bătrânu, Valentina Tăzlăuanu, Larisa Turea etc.) au darul să pună în lumină nu doar marele talent al actorului și regizorului Mihai Volontir, ci și inconfundabilul său „farmec uman”, vocația de „om al cetății”. O perspectivă interesantă, mai puțin prezentă în cercetarea teatrală autohtonă, regăsim în studiul *Actorul în cronotopul spectacolului* al dr., conf. univ. Ana Ghilaș. În fine, nu este trecută cu vederea și o altă fațetă a ființei creatoare a artistului - cea de interpret al muzicii de estradă, parte din cântecele maestrului devenind adevărate șlagăre.

II. Secțiunea **Mihai Volontir prin el însuși** sau **Viața de actor și actorul vieții (interviuri)** înseamnă dialogurile pe care artistul le-a avut cu diverși gazetari - de ieri și de azi -, inclusiv din publicațiile de expresie rusă (*Teatr, Sovetskaia kultura, Ogoniok, Moskovskii Komsomoleț*). După cum a mărturisit actorul, în interviul din cotidianul *Moskovskii Komsomoleț* (2 mai 2006) i-au fost distorsionate spusele, mizându-se pe efecte senzaționale și de scandal: informații false, zvonuri dintre cele mai năstrușnice... Indiscutabil, este și acesta un indiciu grăitor că în spațiul public (mediatic) din fosta URSS *glamour*-ul și vedetismul de doi bani sunt „pe val”, iar elementarul bun-simț continuă să fie pus între paranteze. Vom adăuga, însă, că substanța confesivă din cele mai reușite dialoguri, întreținute de Nicolae Roibu, Valentina Tăzlăuanu, Tamara Șmundeak ș.a., contribuie la o mai pertinentă înțelegere a viziunii lui Mihai Volontir asupra culturii teatrale și cinematografice, dar și a modalităților de valorificare a impresiunilor sale resurse artistice.

III. **Consemnări. Mărturii**, un compartiment în care nume de primă mărime din lumea filmului și teatrului, de la noi și din spațiul cultural ex-sovietic, reușesc să sedimenteze, în puține cuvinte, mesaje esențiale, capabile să întregască profilul spiritual și uman al ilustrului nostru actor. Spi-cuim doar câteva rânduri. Regizorul lituanian

Vitautas Zalakeavicius: „Mihai Volontir descinde dintr-un univers mitologic, din sferele alpestre ale frumosului... Ceea ce îi lipsește, însă, este șansa! Concursul fericit de împrejurări, care îl ocolește adesea pe actor. Sau poate că nici nu caută șansa?! Este atât de înzestrat încât preferă să rămână în umbră. Singur...”. Actrița rusă Rufina Nifontova: „El m-a cucerit prin faptul că este un actor care joacă în cel mai autentic spirit popular, că e mândru de sine, își cunoaște prețul și e, pur și simplu, fermecător ca și om - e numai suflet. Mie îmi plac astfel de oameni care fac lucruri pentru care-i doare sufletul”.

IV. **Viața în imagini**. Este secțiunea pe care o parcurgem cu luare aminte, altfel zis cu ochii memoriei, unele dintre fotografii amintindu-ne de faptul că le-am mai văzut undeva. Sigur că le-am văzut și încă într-o curgere dinamică, iar această întâlnire pe făgașul artei fotografice ne trezește imboldul să vizionăm încă o dată filmele și spectacolele în care s-a produs actorul nostru drag.

În concluzie, am putea spune că volumul *Mihai Volontir sau despre vocația omenescului* își certifică valoarea din mai multe puncte de vedere. În primul rând, prin faptul că depune mărturie despre cele mai marcante realizări scenice ale actorului Mihai Volontir. Un lucru destul de important, pentru că celebrul aforism al lui Mihail Bulgakov „Manuscrisele nu ard...” nu poate fi, metaforic vorbind, extrapolat la arta scenică, creația actoricească fiind, poate, cea mai „perisabilă” componentă a spectacolului teatral. Însă doar la teatru publicul se află în contact direct cu ființa vie a actorului, cel care justifică dintotdeauna arta teatrală. În al doilea rând, cartea ne vorbește despre ascensiunea fulminantă a actorului nostru pe tărâmul celei de a șaptea artă. De fapt, este aproape imposibil să tragi o linie netă de demarcație între rolurile sale din teatru și cinema, fiindcă în ambele domenii artistul s-a manifestat la modul plenar. Pe de altă parte, Mihai Volontir este actorul total: e la fel de bun în teatru, film, dar, în același timp, a interpretat cu un deosebit har cântece de estradă. În fine, dar nu în ultimul rând, Mihai Volontir este actorul care a încântat milioane de spectatori și telespectatori, dar a știut totodată să rămână același om de omenie, devotat pământului și neamului strămoșesc.

Alexandru Bohanțov

Magia și tirania ecranului

Violeta Tipa: *Cultura audiovizuală. Provocări și tendințe.* Chișinău: „Elan Poligraf” SRL, 2011, 440 p.

„Revoluția Twitter” din 7 aprilie 2009 a marcat profund istoria recentă a Republicii Moldova. Evenimentele respective au condus la democratizarea vădită a spațiului nostru public, dar și la o dinamizare și diversificare pronunțată a discursului mediatic. Canalele de televiziune deja existente au început să se debaraseze de „mantia ideologică”, care le-a constrâns grila de program și dreptul la libera exprimare. Concomitent cu aceste primeniri de politică editorială, au fost lansate noi posturi de televiziune - Jurnal TV și Publika TV - instituții de presă care, finalmente, au contribuit la revigorarea pieței audiovizuale autohtone.

Din păcate, însă, în această perioadă de „schimbare la față” a infrastructurii televizuale și a practicilor discursive din sfera noastră mediatică, n-au prea fost întreprinse investigații și analize științifice serioase, multidimensionale, care să pună în lumină conținuturile programelor audiovizuale vehiculate de instituțiile de presă din Republica Moldova, precum și efectele sociale și psihologice reprobabile, pe care le comportă numeroasele produse ale comunicării de masă de valoare dubioasă. Este cazul să menționăm că „partea leului” din această ofertă „generoasă” de kitsch mediatic le revine posturilor de televiziune străine, a căror programe sunt retransmise - fără nici un fel de discernământ - pe teritoriul republicii noastre. Noi suntem mult prea permisivi în acest sens, nimănui nu-i pasă de securitatea noastră informațională. Spre exemplu, expunerea publicului nostru la mediile de expresie rusă în comparație cu cele de limbă română este una cu totul disproporționată.

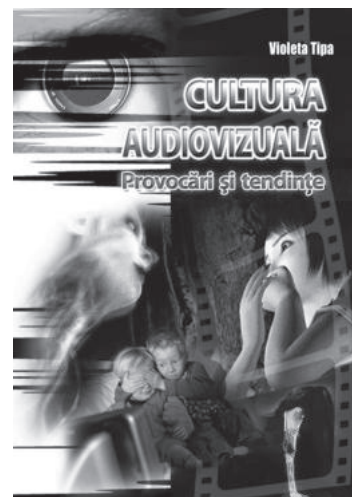
În această ordine de idei, volumul *Cultura audiovizuală: provocări și tendințe* (autor și coordonator de ediție Violeta Tipa, redactor științific Dumitru Olărescu, doctori în studiul artelor, cercetători la Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei), apărut în 2011, în condiții grafice și tipografice excelente, vine să completeze, la modul merituos, puținele sinteze științifice despre adevăratele probleme și dileme cu care se confruntă, la etapa actuală, sistemul audiovizual din Republica Moldova.

Axele tematice ale acestui bine documentat și interesant volum acoperă un întreg spectru de chestiuni privind cultura audiovizuală, obiectul analizei fiind centrat deopotrivă pe ambii poli ai comunicării - realizatorii de produse mediatice și consumatorii de bunuri simbolice (filme de animație, programe

TV, jocuri de calculator ș.a.m.d.). În vizorul autorilor se află practicile comunicaționale de factură tradițională (arta cinematografică, televiziunea, creația muzicală), dar și noile media, internetul mai cu seamă, a cărui putere de seducție în rândul tinerei generații, de pe întreg mapamondul, a căpătat deja proporții îngrijorătoare.

Cum era și firesc, adică în spiritul unei viziuni diacronice asupra materialului investigat, prima secțiune a cărții aduce în prim-plan televiziunea - acest „copil teribil” al comunicării de masă care, în spațiul nostru sociocultural, mai exercită încă o influență considerabilă (în fond, în jur de 75 % din mass-media moldovenească înseamnă televiziune, acolo se fac și se desfac multe „jocuri politice” sau de altă natură). Compartimentul în cauză decelează pertinent principalele carențe ale televiziunilor noastre: politizarea excesivă a discursului audiovizual, prezența unor debateri anemice, imunitatea scăzută față de virusul manipulării, absența emisiunilor cognitive, tentația exagerată pentru câștigul facil (prin mesaje publicitare rudimentare care, adeseori, nu respectă codurile deontologice și legislația în vigoare) și - lucrul cel mai grav - volumul nesemnificativ de emisiuni culturale. Problema din urmă este analizată într-un paragraf distinct - *Divertismul în detrimentul culturii*. Este destul de oportun acest avertisment, deoarece proliferarea televiziunii-spectacol a depășit orice limite. În principiu, problema nu consistă în faptul că televiziunea ne oferă clipe de relaxare și evaziune (din rațiuni comerciale, evident), ci în aceea că micul ecran tratează orice subiect în forma divertismentului, care devine, în acest fel, „supra-ideologia oricărui discurs al televiziunii” (Neil Postman).

Un alt semnal de alarmă ce se desprinde din paginile acestei incitante cărți se referă la industria filmului, inclusiv a celui de animație (de pe marea și micul ecran), care în goana după audien-



ță și profit pare mai puțin preocupată de efectele imaginilor și scenelor cu caracter violent. Demersul științific respectiv este întregit cu instrumente ale cercetării sociologice, rezultatele sondajului beneficiind și de comentariul unor culturologi avizați.

Vom menționa încă o calitate a cărții care, în viziunea noastră, contează cel mai mult: volumul *Cultura audiovizuală: provocări și tendințe* te pune, involuntar sau cu bună știință, în fața unei chestiuni care - în contextul de globalizare a comunicării - devine una cu adevărat vitală: criza de identitate a sistemului mass-media din Republica Moldova. Această problemă implică o serie întreagă de aspecte corelative care, mai mult sau mai puțin, adâncesc neliniștile identitare ale cercetătorilor și analiștilor

mass-media de la noi: este vorba de identitatea națională a instituțiilor de presă, de identitatea culturală a discursului publicistic din spațiul nostru public și, nu în ultimul rând, de identitatea profesională a jurnaliștilor basarabeni. Cunoscutul sociolog Dan Dungaci observă, acum trei ani, într-un volum de o mare densitate ideatică (*Cine suntem noi? Cronici de la Est de Vest*), că fiecare dintre posturile noastre de televiziune „năzuiește frenetic - și nițel ridicol - să devină copia unui post public rusesc în variantă locală”.

În concluzie, se poate spune că acest studiu ne oferă un tablou complex și veridic al culturii audiovizuale din spațiul nostru mediatic și se înscrie printre contribuțiile meritorii la cercetarea academică din domeniul respectiv.

Alexandru Bohanțov

Valentina Tăzlăuanu. *Lumea după Hamlet*. Chișinău: Editura Lumina, 2011, 235 p.

De ce în ultimii ani în Republica Moldova (nu) mai apar cărți de critică de teatru? Răspunsul la această întrebare aproape retorică poate fi pe cât de complex, pe atât de simplu. Or, din fericire pentru critica teatrală basarabeană, cele mai adecvate replici ni le dă reputatul eseist și critic de teatru Valentina Tăzlăuanu, culegerea sa de studii teatrale *Lumea după Hamlet* constituind un bun exemplu de „rezistență prin cultură”.

Ca și în celelalte lucrări, autoarea își / ne demonstrează avizat și elegant „Măsura de prezență” (1991) în „Discursuri paralele” (2005) într-o „*Lume după Hamlet*” (2011). Titlul sugestiv ne trimite intertextual - la shakespeareana „lumea-i un teatru...” și temporal - la „mizeriile și splendorile” epocilor, nu doar ale teatrului, posterioare prințului danez. Or, subtextele acestui „d’après Hamlet” multiaspectual, conform principiului proporției informaționale din carte, sunt con(in)firmate de amplele capitole dedicate creațiilor teatrale (de) după Shakespeare.

Volumul *Lumea după Hamlet* este construit durabil din 5 blocuri informaționale exact proiectate și măiestrit șlefuite, titlurile capitolelor ascunzând, în subsidiar, o ascensiune și relaționare semantice și logice: *Paradigme și contexte*, *Exerciții de teatralitate*, *Perspective festivaliere*, *Shakespeare forever* și *Alte consemnări*.

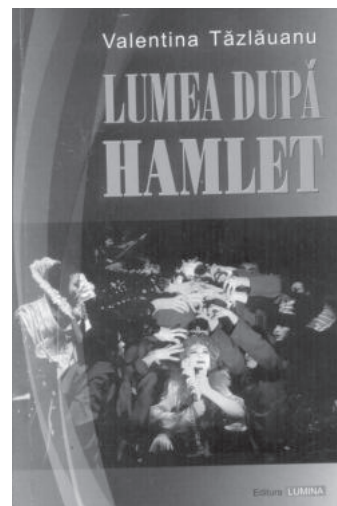
În primul capitol este descris procesul de dezvoltare a dramaturgiei naționale, căreia criticul îi atribuie locul potrivit în lanțul evoluției culturale: „Dacă e să ne referim la faimoasa rezistență prin cultură”... rezistența prin dramaturgie va trebui pusă cu necesitate în relație cu cea prin teatru¹. Postându-se în rolul unui cronicar obiectiv al letopisețelor dramaturgiei basarabene, cu o profundă cunoștință de cauză/e, Valentina Tăzlăuanu îi stochează traseul inițiat în (con)texte, piese, teme, autori, paradigme și compatibilități. Concluzia și previziunea cronicarului este: „După zbenguiala de peste un deceniu prin grădinile suspendate ale absurdului sau prin paradisurile cosmopolite ale unei scriituri de tip postmodernist, dramaturgii noștri par să-și regăsească gustul pentru realism². Or, Valentina Tăzlăuanu și-a îndreptat repetat privirea interogativă și inteligentă asupra fenomenului dramaturgic din Republica Moldova, evitat sau puțin frecventat de alți teatrologi. Evident, istoricianul este depășit de un veritabil teoretician-practician, autoarea făcând acel studiu esențial și necesar de forare din interior

spre exterior a „relației dificile: dramaturgie versus teatru”.

Astfel, în următorul capitol „*Exerciții de teatralitate*”, Valentina Tăzlăuanu își etalează competența spiritului său critic obiectiv și concludent. Termenii ecuațiilor sale critice sunt regizorii, teatrele, spectacolele din Republica Moldova, pe care îi adună, îi scade, dar nu-i egalează, văzând-i „în cadru și dincolo de cadru”³. În conformitate cu titlurile subcapitolului, fie că autoarea „reflectează”, fie că „improvizează”, fie că „face paranteze” cu referire la diverse fenomene teatrale, fiecare exercițiu este o lecție perfect plănuită, scrisă și predată cu o conștiință sinceră și asumată de mentor.

Și în capitolul „*Perspective festivaliere*” Valentina Tăzlăuanu își prezintă și își împărtășește experiențele participării la diverse festivaluri de teatru ca să le re-cunoaștem, să le re-trăim și să învățăm împreună. În condițiile festivalizării întregii lumi teatrale din ultimii ani, un critic de teatru modern își testează, își perfecționează și își validează statutul, mai ales, la festivalurile teatrale internaționale. Expuse din postura privitorului, a teatrologului, a criticului, a sociologului, focalizările festivaliere din această carte nu se răsfrâng doar asupra locurilor acțiunilor, ci și asupra locului criticilor noștri de teatru în acele acțiuni...

Valentina Tăzlăuanu argumentează o „*Nevoie de echilibru*” a mediului teatral autohton, pe care o diagnostichează și Teatrul „Eugene Ionesco”, dar și Bienalele sale. Astfel, teatrul și acest festival internațional unic în context național, ce se impune prin temeritatea și continuitatea desfășurării sale periodice, devin obiecte ale unei analize detaliate. La importantul Festival Național de Teatru de la București, însă, criticul a văzut „*Un stil în devenire*”..., prezentându-ne în numărul mare de „*Secvențe de*



festival” o gală a celor mai interesante și provocative spectacole, personalități regizorale, repere teatrale est-europene, peisaje cu post-dramatici...

Festivalul din Craiova *Shakespeare 2006* îl descoperim în capitolul *Shakespeare forever*, ce conține, de asemenea, originalele *Eseuri despre Hamlet* etc. Valentina Tăzlăuanu polemizează pe marginea „inactualității” lui *Shakespeare* și ne convinge de prezența perpetuă în peisajul teatral universal a unor „*Romeo, Julieta și alții*”. Parafrazând o aserțiune caracteristică postmodernismului, autoarea pare a ne sugera că teatrul din *Lumea după Hamlet* trebuie citit cu... *Shakespeare* în/pe față.

În ultimul capitol, *Alte consemnări*, criticul doct dialoghează într-un mod inedit „*Cu și despre Andrei Șerban*”, cu „*Actorul sau / și ieșirea din context*”, cu „*Teatrul și publicul*”. Pe plan internațional, punctul culminant al dialogului între critică și teatre sunt mențiunile pe care le desemnează primii ca să le

câștige ceilalți, cele mai prestigioase fiind *Premiile Europei pentru Teatru*. Autoarea reflectă ambele fețe ale medaliei acestui parteneriat, (de)mascarea reversurilor fiind cu atât mai savuroasă.

Scrisă într-un limbaj elaborat și modern, culegerea conține o multitudine de linkuri teatrale, la care, însă, nu te poți conecta dacă nu ai o pregătire artistică elementară, și nici nu le poți accesa dacă nu ai pătruns cu dragoste și dăruire în „lumea după *Hamlet*”... Scriitura Valentinei Tăzlăuanu se caracterizează și se individualizează printr-o vedere a procesului teatral dintr-o perspectivă de sus. Asemeni unui „detectiv teatral”, autoarea ne prezintă fenomenele teatrale atât printr-o lupă care mărește, nu iluzia, ci realitatea, cât și printr-o lupă care surprinde orice detaliu. Capitolul final al volumului ne lasă o senzație de suspans cu o obligatorie, iminentă și apropiată continuare... într-o altă carte.

Dorina Khalil-Butucioc

Note:

¹ Valentina Tăzlăuanu. *Lumea după Hamlet*.

Chișinău: Ed. Lumina, 2011, p. 5.

² Ibidem, p. 39.

³ Ibidem, p. 71.

Ca un pom rodit, în plină vară, care n-a ajuns în toamnă... **Pavel Proca. Și noi eram o ceată tristă....** **Chișinău: Bons offices, 2012**

Pavel Proca mi-a fost student la Universitatea chișinăuiană. E târziu să-l caracterizez detaliat într-un fel sau altul. Dacă ar fi în viață, cel puțin i-aș mulțumi pentru că - în cartea sa *Și noi eram o ceată tristă...* (Chișinău, Bons offices, 2012), în textul de sub o fotografie cu profesori - a evidențiat și numele meu, alături de acelea ale lui Anatol Ciobanu și Gheorghe Dodiță (dintre mai mulți dascăli universitari prezenți în imagine), și i-aș spune prin viu grai că e un nume distinct între puținii totuși analiști buni ai procesului teatral din Republica Moldova. Ba chiar am fost pregătit serios să-i spun acest adevăr în mod public, pe doi aprilie, la o lansare de carte în incinta Uniunii Teatrale. De altfel, textul unei recenzii la cartea pomenită a fost prezentat în timp util la „Literatura și Arta” cu gând să fie publicat înainte de 2 aprilie, când harnicul și competentul cronicar a împlinit o vârstă rotunjoară, dar... - Ce și cum se întâmplă, Doamne, că ne paște de atâtea ori acest fatidic „dar...”? - la 2 aprilie am fost pus în situația de a-mi înmormânta draga, scumpa și neuitata soție. Cronică mea Invitație într-un imperiu... fascinant a văzut lumina tiparului tocmai în ziua fatală pentru Pavel Proca, astfel încât azi adaug strictul necesar la acea cronică, pe care urmează s-o reproduc în continuare.

Vorba e că Pavel Proca absolvise Universitatea din Chișinău în 1970, când eu publicasem o recenzie elogioasă la romanul lui Ion Druță *Povara bunătații noastre* (23 iunie), iar Ion Racul - una distrugătoare (24 iunie). Ion Racul, prezent la examenul de literatură, îl întreabă: „Tovarășe Proca, dumneata, iată, putem spune că ai terminat examenele, hai să discutăm ca doi absolvenți, fără să depindem unul de altul. Spune sincer: cine are dreptate în discuția aceasta: Ion Ciocanu ori Ion Racul?”

Studentul dăduse răspunsuri bune la întrebările din bilet, cunoștea bine literatura și urma să-l dumească pe examinator. Dar nu s-a grăbit să „împuște” o părere măgulitoare pentru unul dintre profesorii săi. Pavel Proca s-a gândit cât s-a gândit și a răspuns cu demnitatea ce-i era bine fixată pe chip: „Are dreptate... Ion Druță!”

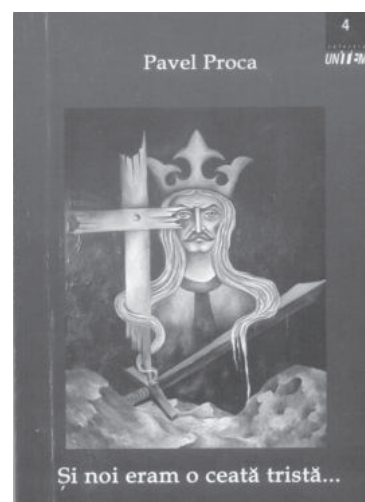
Urmează Cronică Invitație într-un imperiu... fascinant:

Nu suntem un cunoscător exemplar al lumii teatrale, nici cel puțin al imaginii publicistice a acesteia, și avem conștiința riscului recenziei de față. Din

ceea ce am privit / ascultat / savurat cu începere de prin 1958-1959, ne-am creat o impresie despre arta scenică și filmică a majorității personajelor prezentate caleidoscopic în cartea *Și noi eram o ceată tristă...*, cu care ne delectează Pavel Proca la început de an 2012. O impresie care ne facilitează întrucâtva intrarea în imperiul artei teatrale și al celei filmice. Intrarea, nu și rămânerea. Spusele (scrisele) lui Pavel Proca despre Eugeniu Ureche, de exemplu, „un rege al scenei naționale, tenace, impulsiv..., stâncos-monumental” etc., se mulează perfect pe acea impresie, iar destăinuirile marelui actor și cântăreț ne umplu de evlavie în fața acestui munte de talent al teatrului basarabean.

Un pic orgolios, autorul unui instantaneu tipărit demult-demult în „Glasul națiunii”, cu titlul *Înălțimea lui Ion Ungureanu* (28 iunie 1995), care n-a perseverat - o spunem cu mult regret - în dezvăluirea unor fațete absolut unice, surprinse de noi nu numai la vizionarea spectacolului Radu Ștefan *Întăiul și Ultimul*, a altuia, *La Moara Dracilor*, sau - de ce nu? - a unui al treilea, *Copiii și merele*, dar și în câteva discursuri subtil teatralizate la Academie, la Casa Limbii Române, în Piața Marii Adunări Naționale, este pus în situația de a recunoaște că și schița de portret a inegalabilului regizor și actor descendent din Opacii Căușenilor se lasă citită cu satisfacție.

Cele câteva paginuțe consacrate lui Mihai Vălonțir le-am citit cu nesaț, până acum știindu-l pe artist mai mult ca un inimitabil Budulai și la fel de inimitabil cântăreț pe care să-l tot ascuți. Poate de unde-l cunoaștem în adevăr sumar, ne-a lăsat o impresie ștersă. (Ce bine ar fi procedat Pavel Proca, dacă ar fi revenit la creația maestrului în compartimentul Dialoguri virtuale! O a doua schiță, Domnitor între actori și artist între Domnitori, nu ni se pare concludentă pentru întregirea imaginii Artistului.)



Monologul gentilomului grăbit câștigă mult prin notele de jurnal, atașate textului pur informativ. Imediat următorul portret (succint) al scenografului - care n-a fost numai scenograf - Ion Puiu n-a avut nevoie de atari note de jurnal, chiar dacă acestea nu i-ar fi stricat. Or, a/au câștigat enorm - în comparație cu schițele de portret ale lui Volontir, Băleanu și Puiu - portretul / portretele lui Titus Jucov, completate ingenios cu un Dialog virtual dolidora de informație și de interpretare profesionistă a activității distinsului (și distinctului!) păpușar...

Ajunși cu lectura la portretul / portretele lui Sandu Grecu, Vasile Tăbârță și Vitalie Rusu, ne simțim pe deplin informați și întrucâtva instruiți în materie de artă a acestor personalități, chiar dacă am înțeles - de pe timpul când protagonistul spectacolului cu Ultima frunză de Arhip Cibotaru colabora intens cu Tudor Tătaru! - că despre Vasile Tăbârță s-ar fi putut scrie mai mult și mai interesant.

Recunoaștem că nu ne simțim pregătiți barem pentru o simplă înșirare de impresii de lectură pe marginea portretelor despre Nicolae Darie, Vasile Zubcu-Codreanu și despre alți actori, compozitori, regizori. Elogiile noastre se îndreaptă cu siguranță spre dialogul inițiat de Dina Ghimpu (cu Pavel Proca) și spre întreg compartimentul Dialoguri virtuale, toate bogate în informație factologică, în meditații referitoare la arta actoricească și regizorală, scrise cu vervă, incitant, de obicei impresionant, cum sunt cele cu Victor Ciutac, Vitalie Rusu, Sandu Grecu, Dorel Țărnă, iar într-un caz - deosebit de impresionant, ca cel „susținut” cu regretatul Iulian Codău.

Cartea cuprinde și crochiuri sau însăilări despre alți oameni de teatru, a căror lectură ne-a lăsat oarecum indiferenți nu atât pentru că Pavel Proca n-a reușit să ne oblige să reacționăm favorabil, cât pentru că noi, pur și simplu, nu posedăm factologia elementară care ne-ar determina să vibrăm la rolurile / spectacolele / muzica personalităților respective.

Bineînțeles, nu e și cazul scriitorilor-scenariști și regizori. Avem convingerea că și despre Iacob Burghiu și Nicolae Esinencu s-ar fi putut vorbi / scrie mai mult și mai interesant, chiar dacă portretele lor nu sunt sărace ori plictisitoare. Despre Petru Cărare însă e regretabil de puțin să se scoată în evidență ceva-ceva din / despre spectacolul Străinul și să nu se

pomenească nimic despre Umbra Domnului și despre întreaga carte Comedii (1988). Mult, interesant, captivant ar fi putut spune un cercetător asiduu al fenomenului teatral despre Andrei Strâmbeanu, cu Minodora, Oltea și celelalte spectacole montate în baza pieselor lui.

Ni se pare că e subapreciat Nicolae Negru. N-am întâlnit în carte un portret pe măsura contribuției lui Constantin Cheianu și a lui Val Butnaru la diversificarea dramaturgiei noastre contemporane. Totalmente neconcludentă e scrisoarea închipuită lui Andrei Burac (or, câteva piese de teatru și de film, apoi un scenariu radiofonic pe baza unei lucrări a lui G. Papini ar fi meritat ceva mai mult). Dar despre Anatol Gondiu ce ai mai fi avut de spus, domnule autor? Dar despre Dumitru Crudu?

Înțelegem, desigur, că nu suntem îndreptățiți să așteptăm totul de la un singur autor, fie acesta chiar „cronicar meticulos”, remarcându-se și „printr-o memorie excepțională”, după cum îl consideră pe Pavel Proca un alt împătimit al cercetării fenomenului teatral, Pavel Pelin (apropo, despre cartea acestuia Ce dragoste veche - actorii ai uitat?). Însă după ce ne-a ațâțat să ne concentrăm atenția la întreg procesul teatral (și filmic) de la noi, e firesc să fi dorit, la rândul nostru, să citim și despre Dumitru Caraciobanu, și despre Dumitru Fusu, și despre Domnica Darienco, dar întrerupem enumerarea doleanțelor, mulțumindu-i lui Pavel Proca pentru cartea Și noi eram o ceată tristă..., care tocmai pentru că ne-a invitat în imperiul fascinant al fenomenului nostru teatral a impulsionat dorința de a aștepta de la Domnia Sa și câte ceva ce-i depășește, natural, intențiile inițiale, la fel de... naturale.

Mi-ar plăcea să discut această recenzie cu fostul student, ajuns între timp cogeamite coleg de breaslă, membru al Uniunii Scriitorilor, publicist de forță, intelectual de marcă. Poate pe undeva voi fi greșit eu, mai știi? În absența mai tânărului coleg, citesc încă o dată textul și-i zic lui Pavel Proca în tăcere și cu toată considerația: „Dumnezeu să te odihnească în pace, tinere, și iartă-ne dacă ți-am greșit cu ceva! În memoria mea apari ca un pom în plină vară, împovărat de rod sănătos, căruia însă nu i-a fost scris să ajungă cu bine în toamna îmbelșugată...”.

Ion Ciocanu