

INSTITUTUL PATRIMONIULUI CULTURAL
CENTRUL STUDIUL ARTELOR

Categoria A

ARTA

SERIA ARTE AUDIOVIZUALE

**MUZICĂ
TEATRU
CINEMA**

**Serie nouă
Vol. XXVIII, nr. 2**

Indexată în bazele de date

Scopus, European Reference Index for the Humanities and Social Sciences (ERIH PLUS), Directory of Open Access Journals (DOAJ), Central and Eastern European Online Library (CEEOL), Directory of Open Access Scholarly Resources (ROAD), International Services for Impact Factor and Indexing (ISIFI), ResearchBib

CHIȘINĂU ♦ 2019

Colegiul de redacție

Dr. hab. Victor Ghilaș – redactor-șef

Dr. Violina Galaicu – redactor-șef adjunct

Dr. Violeta Tipa – secretar responsabil

Academician Mihai Cimpoi

Academician Gheorghe Mustea

Academician Cornel Țăranu (Cluj, România)

Dr. hab. Ana-Maria Plămădeală

Dr. hab. Nelly Kornienko (Kiev, Ucraina)

Dr. hab., profesor Aurelian Dănilă

Dr., profesor George Banu (Paris, Franța)

Dr., profesor Natalia Krivulea (Moscova, Rusia)

Profesor Jean-Pierre Han (Paris, Franța)

Dr. Dumitru Olărescu

Magistru Maria Pischlöger (Viena, Austria)

Procesare computerizate și tehnoredactare: Dragomir Șarban

Lector: Iuliu Palihovici

Lector (limba engleză): dr. Ana Gorea

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, proces-verbal nr. 4.

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Arta/Institutului Cultural, Centrul Studiul Artelor; col. red.: Victor Ghilaș (red.-șef),...- Chișinău: 2019 – ISSN 2345-1181, 2019: Arte audiovizuale. Serie nouă. Vol. XXVIII, nr. 2, 2019. Bibliografie și note la sfârșitul articolului. Tiraj 150 ex.

ISSN 2345-1181

E-ISSN 2537-6136

©Institutul Patrimoniului Cultural, 2019

CUPRINS

◆ ARTA MUZICALĂ

Violina GALAICU	
<i>Impactul reformei hrizantice asupra muzicii psaltice românești</i>	7
Elena CHIRCEV (Cluj, România)	
<i>Creația muzicală românească de sorginte bizantină în perioada 1918-2018</i>	11
Svetlana MADDOX (New-York, SUA)	
<i>„Tablouri dintr-o expoziție” de M. P. Musorgski în percepția cercetătorilor occidentali și ruși</i>	20
Victor GHILAȘ	
<i>Valențe organologice în „Cimiliturile românilor” de Artur Gorovei</i>	25
Cornel ȚĂRANU (Cluj, România)	
<i>Noi restituiri enesciene</i>	30
Vasile CHISELIȚA	
<i>Maestrul Constantin Baranovschi, muzician în orchestra „Folclor”: repere din biografia de creație</i>	33
Elena NAGACEVSCHI	
<i>Tendențe stilistice noi în muzica corală la începutul secolului XXI</i>	40
Valeria BARBAS	
<i>O abordare fenomenologico-muzicologică a muzicii electronice: Nici vis, nici lumină, nici tristețe și SBA de Mihail Afanasiev</i>	47
Giovanni ALBINI (Udine, Italia)	
<i>Muzica rațiunii, rațiunea muzicii: matematica în serviciul practicii componistice și esteticii</i>	54
Victoria TCACENCO	
<i>Jazzul în contextul postmodernismului: repere teoretice</i>	60

◆ ARTA CINEMATOGRAFICĂ ȘI TELEVIZIUNEA

Zviad DOLIDZE (Tbilisi, Georgia)	
<i>The Unknown Masterpiece of Georgian Silent Cinema</i>	64
Dumitru OLĂRESCU	
<i>Arta populară în expresie cinematografică</i>	68
Наталья КРИВУЛЯ (Moscova, Federația Rusă)	
<i>Анимационный травелог: истоки и специфика жанра</i>	74
Violeta TIPA	
<i>Repere ale evoluției audiovizualului național</i>	84
Alexandru BOHANȚOV	
<i>Valori naționale și repere etern-umane în creația de televiziune a regizorului Ion Ungureanu</i>	90

◆ ARTA TEATRALĂ

Ana GHILAȘ	
<i>Memorie culturală și teatralitate în imaginarul artistic al lui I. Druță</i>	97
Elfrida KOROLIOV	
<i>Lumea contemporană în spectacolul teatral</i>	102
Dorina KHALIL-BUTUCIOCI (Gummersbach, Germania)	
<i>Relațiile regizor-text în procesul montării dramaturgiei naționale a anilor'90</i>	109
Svetlana TALPĂ	
<i>Valorificarea dansului hora în spațiul românesc</i>	114

◆ CRONICA VIETII ȘTIINȚIFICO-CULTURALE

Violeta TIPA

Teatrul de animație într-un colaps creativ (Teze și antiteze de la masă rotundă: *Probleme stringente ale teatrului de păpuși în cadrul Festivalului Internațional al Teatrelor de Păpuși „Sub căciula lui Guguță”, Chișinău, aprilie 2019*) 119

Violeta TIPA

Festivalul Internațional de teatru de păpuși pentru maturi Lalka tez człowiek (Varșovia, octombrie 2018) 124

◆ CONFESIUNI

Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ

Criticul de artă în căutarea sensului de a fi 128

◆ OMAGIERI

Un remarcabil om de teatru cu dor de Eminescu

(90 de ani de la nașterea actorului și regizorului Valeriu Cupcea) (Alexandru BOHANȚOV)..... 134

Tudor Chiriac: cei șaptezeci de ani de-acasă (Violina GALAICU) 136

◆ APARIȚII EDITORIALE

Artiști notorii ai scenei lirice naționale: soprana Anastasia Dicescu. Autori Victor Ghilaș și Aurelian Dănilă (Victoria TCACENCO)..... 138

Valeria Barbas. *Dialogul intercultural în muzica nouă din Republica Moldova. Iradieri ale Festivalului Internațional „Zilele Muzicii Noi” (1991 – 2016)* (Violina GALAICU) 140

Marian Petcu și *Enciclopedia cenzurii din România* (Marian ȚUȚUI)..... 142

Monahul Daniel Cornea, cinefilul. O cronică altfel (Cristina SCARLAT)..... 144

Arta secolului al XX-lea între *mimesis și transcendental* (Andrei ȚURCANU) 146

Lista autorilor 148

Termene și condiții de publicare a materialelor în revista ARTA. Seria Arte audiovizuale..... 150

CONTENTS

◆ MUZICAL ART

Violina GALAICU	
<i>The Impact of the Chrysantine reform on the Romanian Psalm Music</i>	7
Elena CHIRCEV (Cluj, România)	
<i>Romanian musical creation of Byzantine source in the period 1918-2018</i>	11
Svetlana MADDOX (New-York, SUA)	
<i>Pictures at an Exhibition</i> by M. P. Mussorgsky as Perceived by Western and Russian Scholars	20
Victor GHILAȘ	
<i>Organology valences in the “Romanians’ Riddles” by Artur Gorovei</i>	25
Cornel ȚĂRANU (Cluj, România)	
<i>New Enescian restitutions</i>	30
Vasile CHISELIȚA	
<i>Maestro Constantin Baranovschi, musician in the „Folclor” Orchestra: landmarks of his creative biography</i>	33
Elena NAGACEVSCHI	
<i>New stylistic trends in choral music at the beginning of the XXI century</i>	40
Valeria BARBAS	
<i>A phenomenological-musicological approach to electronic music: No dream, no light, no sadness and SBA</i> by Mihail Afanasiev	47
Giovanni ALBINI (Udine, Italia)	
<i>The Music of Reason, the Reason for Music: Mathematics at the Service of Composition Practice and Aesthetics</i>	54
Victoria TCACENCO	
<i>Jazz in the context of postmodernism: theoretical milestones</i>	60

◆ CINEMATOGRAPHIC ART AND TELEVISION

Zviad DOLIDZE (Tbilisi, Georgia)	
<i>The Unknown Masterpiece of Georgian Silent Cinema</i>	64
Dumitru OLĂRESCU	
<i>Folk art in cinematographic expression</i>	68
Наталья КРИВУЛЯ (Moscova, Federația Rusă)	
<i>Animated Travelog: the Origins and Peculiarities of the Genre</i>	74
Violeta TIPA	
<i>Highlights of the evolution of the national audiovisual</i>	84
Alexandru BOHANȚOV	
<i>National values and eternal-human landmarks in the television production of the director Ion Ungureanu</i>	90

◆ THEATRICAL ART

Ana GHILAȘ	
<i>Cultural memory and theatricality in I. Druță’s artistic imaginary</i>	97
Elfrida KOROLIOV	
<i>Contemporary world in the theatrical performance</i>	102
Dorina KHALIL-BUTUCIOC (Gummersbach, Germania)	
<i>Director-text relations in the process of staging the national drama of the 1990s</i>	109

Svetlana TALPĂ	
<i>Valorisation of the hora dance in the Romanian space.</i>	114

◆ THE CHRONICLE OF SCIENTIFIC AND CULTURAL LIFE

Violeta TIPA	
<i>The animation theater in a creative collapse (Round table theses and antitheses: Stringent problems of the puppet theater within the International Puppet Theater Festival „Sub căciula lui Guguță”, Chisinau, April 2019)</i>	119
Violeta TIPA	
<i>International Puppet Theater Festival for Adults Lalka tez czlowiek (Warsaw, October 2018).</i>	124

◆ CONFESSIONS

Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ	
<i>The art critic searching for the meaning of being.</i>	128

◆ HOMAGE

An outstanding theater person with longing for Eminescu (90 years since the birth of actor and director Valeriu Cupcea) (Alexandru BOHANȚOV)	134
Tudor Chiriac: the seventy years from home (Violina GALAICU)	136

◆ EDITORIAL PUBLICATIONS

<i>Notorious artists of the national lyric scene: soprano singer Anastasia Dicescu.</i> Authors Victor Ghilaș and Aurelian Dănilă (Victoria TCACENCO)	138
Valeria BARBAS. <i>Intercultural dialogue in the new music in the Republic of Moldova. Irradiances of the International Festival “New Music Days” (1991–2016).</i> (Violina GALAICU)	140
Marian Petrcu and the <i>Encyclopedia of Censorship in Romania</i> (Marian ȚUȚUI)	142
Monk Daniel Cornea, the cinephile. <i>A chronicle otherwise</i> (Cristina SCARLAT)	144
<i>XX century art between mimesis and transcendental</i> (Andrei ȚURCANU)	146
List of collaborators	148
Terms and conditions for the publication of materials in the Journal „ARTA”. Audiovisual arts series.	150

IMPACTUL REFORMEI HRISANTICE ASUPRA MUZICII PSALTICE ROMÂNEȘTI

DOI: 10.5281/zenodo.3597214

Rezumat

Impactul reformei hrisantice asupra muzicii psaltice românești

Articolul se referă la acea acțiune amplă de revizuire a muzicii psaltice de la începutul secolului al XIX-lea care, în istoriografia domeniului, figurează cu denumirea de „reforma hrisantică”. Autorul invocă premisele de-clanșării reformei, contribuția muzicienilor care au promovat-o, liniile ei directoare și efectele scontate. Intră în ecuație și evaluarea din perspectivă istorică a fenomenului, fiind analizate serviciile și deserviciile pe care acesta le-a adus continuității tradiției bizantine, practicii de strană și instruirii muzical-eceziastice.

În țările române reforma este altoită de Petru Efesiul, psalt format în chiar „epicentrul” demersului înnoitor, Școala de psaltichie de la Constantinopol, condusă de Hrisant Protopsaltul Arhimandritul, Grigorie Levitul Lampadarie și Hurmuz Hartofilax. Ștăfeta introducerii „sistemei celei noi” în cântarea liturgică a românilor este preluată de Macarie Ieromonahul și Anton Pann, discipoli ai lui Petru Efesiul.

În contextul muzicii psaltice românești reforma s-a coalizat cu procesul românizării muzicii cultice, l-a stimulat și l-a potențat.

Cuvinte-cheie: criza muzicii sacre răsăritene, începutul secolului al XIX-lea, demersuri reformatoare, reforma hrisantică, muzica psaltică românească, Petru Efesiul, Macarie Ieromonahul, Anton Pann, procesul „românirii” cântării de strană.

Summary

The Impact of the Chrysantine reform on the Romanian Psalm Music

The article refers to that ample action of reviewing the psalm music of the early XIX century which, in the historiography of the field, is known as the “Chrysantine reform”. The author invokes the premises of the launching of the reform, the contribution of the musicians who promoted it, its guiding lines and the expected effects. The evaluation from the historical perspective of the phenomenon is also taken into consideration. The services and disservices, which influenced the continuity of Byzantine tradition, the choir singing and the musical-ecclesiastical training, have been analyzed.

In the Romanian lands, the reform is nurtured by Peter the Ephesus, a church singer formed in the very “epicenter” of the modern endeavor at the School of psaltic music in Constantinople, led by Hrisant Proto-psalter Archimandrite, Gregory Levitul Lampadarie and Hurmuz Hartofilax. The control on introducing the “new system” into the liturgical chant of the Romanians is taken over by Macarie Ieromonahul and Anton Pann, disciples of Peter Ephesus.

In the context of the Romanian psalm music, the reform coalesced with the process of romanizing the cultic music, stimulated and strengthened it.

Key words: Crisis of Eastern sacred music, beginning of the XIX century, reforming demands, Chrysantine reform, Romanian Psalm Music, Peter Ephesus, Macarie Ieromonahul, Anton Pann, process of “rumanization” of choir singing.

Împreună cu toată muzica sacră răsăriteană, cântarea psaltică românească a traversat perioada reformei hrisantice. Pentru a înțelege specificul mișcării reformatoare din arealul românesc este necesară evaluarea fenomenului la scara globală.

Șirul de evenimente care a condiționat revizuirea sistemului muzicii psaltice este, în mare, reconstituit [3, p. 68-69; 1, p. 170; 2, p. 147-148;

5, p. 84-85; 7, p. 90-97]. Cântarea bizantină, întotdeauna bine înarmată contra asaltului altor forme de cultură muzicală, se arată în secolul al XVIII-lea (în special, în a doua jumătate a acestui secol) din ce în ce mai vulnerabilă, mai permeabilă pentru tot soiul de sugestii stilistice exterioare. Muzica cultă și cultică a Occidentului, folclorul popoarelor ortodoxe, muzica orientală s-au aso-

ciat în ofensiva asupra cântării bizantine vechi și aceasta a cedat, mai cu seamă în fața muzicii profane orientale.

Atributele melosului arabo-persano-turcesc: modurile de factură cromatică, ritmurile asimetrice, ornamentarea abuzivă au invadat cântarea psaltică, i-au subminat sobrietatea, i-au modificat simțitor structura și ethosul. Cântările de strană vehiculate la începutul secolului al XVIII-lea au ajuns să nu mai fie recunoscutibile în cântările aflate în uz în pragul secolului al XIX-lea. Acumulate în timp, achizițiile extrinseci au dus la renovarea repertoriului tradițional și - ceea ce este mai grav - la denaturarea gustului promotorilor și receptorilor artei cultice bizantine. Opțiunea generală pentru noua cântare de strană a determinat și marginalizarea, iar apoi scoaterea din circulație a vechilor codice muzicale, al căror conținut devenise vetust.

Pe fundalul prefacerilor importante, suportate de practica muzicii liturgice, eșafodajul ei teoretic, prin definiție imuabil, apărea cu totul desuet, inoportun. Notația nu făcea față noilor deziderate, nefiind prevăzută cu acele semne grafice, care să fixeze multiplele inflexiuni ornamentale, împrumutate de la muzica orientală și încorporate liniei melodice a cântărilor. Notația cucuzeliană mai avea și inconvenientul de a fi foarte greoaie, operând cu un sistem complex de semne cheironomice, pe care puțini dascăli și interpreți îl stăpâneau. Dificultățile de intonare suplimentare, aduse de valul melosului psaltic de rezonanță orientală reclamau, însă, cântarea după psaltichie și, respectiv, obligativitatea cunoașterii neumelor [3, p. 69].

Astfel, la răspântia secolelor XVIII și XIX se profilează o adevărată criză a muzicii sacre răsăritene. Autoritățile ecleziastice, precum și notabilitățile muzicii psaltice aflate la Constantinopol realizează necesitatea unor revizuri și redresări în sensul aducerii la zi a preceptelor și dogmelor, a conținutului cărților de strană, a formelor de instruire și a notației.

Primele acțiuni înnoitoare vizează notația. Petru Lampadarie Peloponezianul încearcă o simplificare a notației medio-bizantine și transcrie, folosind codul simplificat, mai multe melodii cultice. Agapie Paliermul vine cu ideea acreditării notației guidonice în semiografia muzicii psaltice, idee care nu a prins, fiind la acea oră prea temerară. Un alt substituent al notației cucuzeliene, propus de Paliermul, este sistemul semiografic bazat pe literele alfabetului. În căutarea de susținători

ai noilor modalități de scriere Agapie Paliermul ajunge la București, unde moare în 1814. Tentativele sale de schimbare a notației uzuale rămân, pentru moment, fără ecou [3, p. 69; 2, p. 147-148].

În lupta pentru aceeași cauză psaltul constantinopolitan Gheorghe Cretanul alege tactici mai moderate, dar mai eficiente. El preconizează păstrarea semiografiei existente cu abolirea semnelor mari (cheironomice). Cretanul nu și-a finalizat intențiile, dar acest lucru l-au făcut discipolii săi, Hrisant Protopsaltul Arhimandritul, Grigorie Levitul Lampadarie și Hurmuz Hartofilax. Muzicieni polivalenți, cei trei au știut să-și solidarizeze eforturile și să găsească soluții salvatoare pentru revitalizarea muzicii psaltice [2, p. 148; 3, p. 69-70]. Declanșată la 1805, reforma (zisă și „reforma lui Hrisant” după numele celui care a dominat în triumviratul reformator) a fost definitivată în 1814, an care marchează începutul fazei moderne din istoria muzicii bizantine.

Reformatorii au acționat concomitent pe planul perfecționării notației, pe cel al limpezirii principiilor teoretice și pe cel al statuării unui nou repertoriu. Renunțând la o parte din semne, Hrisant, Grigorie și Hurmuz au elaborat un sistem semiografic operant, capabil „să fixeze cu maximă fidelitate expresia și profilul ritmico-melodic al cântării” [3, p. 70] și, totodată, accesibil celor ce citesc psaltichia. S-a redus numărul treptelor scării muzicale și s-a convenit asupra simplificării denumirii lor, locul denumirilor polisilabice (ananes, neanes, nana, aghia ș.a.) luându-l cele monosilabice (pa, vu, ga, di, ke, zo, ni). S-a făcut ordine și în sistemul modal al muzicii psaltice, care, în vechile propedii apărea confuz, iar în practică mult prea elastic. Au fost clarificate probleme ale organizării metro-ritmice, ale specificului formelor și ale diferențierii stilurilor [3, p. 71-74; 5, p. 84-85; 2, p. 148-149].

Chiar dacă nu s-au raportat explicit la experiența muzicii occidentale din acea epocă, autorii reformei au ținut cont de ea, „preluând deghizat unele modalități de organizare și sistematizare sonoră” [3, p. 71].

De pe pozițiile noilor exigențe psaltii reformatori au scrutat materialul muzical aflat în uzanță, au triat cântările și au stabilit un nou repertoriu. Întregul demers a finalizat cu transcrierea sau compunerea melodiilor conform preceptelor teoretice proaspăt lansate [3, p. 70; 2, p. 148].

Deși a avut numeroși oponenți, reforma s-a impus și a fost oficializată de către Patriarhia de

la Constantinopol. În scopul propagării ei s-a înființat o școală, în fruntea căreia se aflau cei trei diriguitori ai înnoirilor: Hrisant, Grigorie și Hurmuz [3, p. 74].

Dincolo de inventarul factual al reformei începe evaluarea ei din perspectivă istorică, iar la acest capitol nu există un consens de păreri. Majoritatea bizantinistilor [3, p. 68-75; 2, p. 147-149; 5, p. 84-85; 4, vol. I, p. 338, vol. II, p. 267; 7, p. 90-97] dau o apreciere pozitivă reformei, arătând că aceasta a avut meritul de a moderniza cântarea bizantină și de a o scoate din impas, racordând compartimentul teoretic la cel artistic. Totodată – și asta nu scapă partizanilor reformei – opera lui Hrisant, Grigorie și Hurmuz nu a fost scutită de deficiențe, unele din ele de-a dreptul nefaste pentru continuitatea filonului muzicii bizantine.

Reformatorii au întocmit noul repertoriu din piesele la modă în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, piese marcate de contactul cu muzica mondenă țarigrădeană. Chiar dacă au epurat cântările de unele vocalize interminabile și unele excrescențe ornamentale, teoreticienii constantinopolitani au păstrat destule inflexiuni melodice eteroclitice, moduri și structuri ritmice de sorginte arabo-persano-turcească – elemente străine stilului sobru al muzicii bizantine vechi. Multe dintre capodoperele secolelor anterioare nu au încăput în repertoriu, locul lor fiind ocupat abuziv de cântările de fabricație recentă [3, p. 70; 2, p. 148].

Pentru unii bizantinști carențele reformei trag mai greu în cumpănă decât avantajele ei. În special, I. D. Petrescu [6, p. 187] aduce critici aspre demersului reformator, stăruind asupra prejudiciilor pe care acesta le-a adus tradiției autentice a cântării psaltice. „Ea (muzica impusă de reformă – n. n.) a rămas tot ceea ce era, fără a se putea afirma ca un fapt de progres muzical, căci, încărcată de atâtea impurități, care au denaturat-o complet, nu poate reprezenta o operă artistică și veritabilă. În lumina știrilor furnizate de manuscrise, muzica bisericească a veacului al XVIII-lea apare foarte străină spiritului și tradiției muzicale ale bisericii răsăritene. Și cum pe această muzică a veacului XVIII se reazimă toată reforma, concretizată în sistema cea nouă, atunci înțelegem lănczimea acestei muzici și încercările infructuoase de a-i da viață.” [apud: 3, p. 70-71]. „Reforma, insistă eminentul bizantinolog, nu era o operă pornită pe baze solide, o operă care să se adape din izvoare curate, o operă de restaurare a vechii cântări, pe bază științifică, pornind de la principiul epurații-

ei sau extirpării, ci era o operă de localizare, prin care se căuta stăvilirea unui rău, fără să se cunoască rădăcinile acestui rău” [apud: 3, p. 85].

S-ar putea ca, adresate muzicii bizantine în ansamblu, rezervele lui I.D. Petrescu să fie în mare măsură întemeiate, dar în contextul muzicii psaltice românești reforma a avut, mai degrabă, efecte benefice, grație faptului că s-a coalizat cu procesul românizării cântării liturgice și l-a stimulat.

În țările române reforma este adusă de Petru Efesiul, discipol al lui Gheorghe Cretanul, audient (timp de un an de zile) al școlii de la Constantinopol și susținător ardent al sistemului nou. Nu sunt elucidate cauzele care au determinat venirea lui, în 1816, la București: fie că a fost trimis pentru a altoi ideile reformatoare de Patriarhie, fie că confreria psalților bucureșteni, dornică să cunoască noile principii, a solicitat un misionar. În schimb, se știe că Efesiul „a fost primit cu dragoste de cei mai aleși boieri ai patriei noastre”¹ și că a fost sprijinit în acțiunile sale de protipendada locală și de domnitor.

Primul pas în direcția propagării învățăturilor reformei Efesiul l-a făcut înființând (în același an 1816) Școala de psaltichie de la Biserica Sf. Nicolae-Șelari. Aici au avut posibilitatea să se desăvârșescă în sistema cea nouă Anton Pann, Panait Enghiurliu și Macarie Ieromonahul [3, p. 75; 2, p. 149-150].

Activitatea didactică a lui Petru Efesiul a fost dublată de cea editorială, de numele său fiind legate primele tipărituri de muzică psaltică din lume. Efesiul întemeiază la București o tipografie înzestrată cu caractere muzicale, de sub teascurile căreia scoate în 1820 două volume de cântări în limba greacă: *Noul Anastasimatar* și *Doxastarul prescurtat* al renumitului Petru Lampadarie Peloponezianul. *Anastasimatarul*, ca și *Doxastarul* cuprinde cântările lui Petru Lampadarie Peloponezianul, transcrise conform rigorilor noului sistem de către cei trei psalți reformatori de la Constantinopol. Efesiul preconiza să tipărească toată opera lui Hrisant, Grigorie și Hurmuz, dar, excedat de evenimentele din 1821 și de greutățile economice, nu a mai izbutit să-și realizeze intențiile [5, p. 90; 3, p. 76].

Atât zelul de propagator al sistemului hrisanțic, cât și pasiunea pentru metodele moderne de multiplicare a cărților psaltice, li s-au transmis elevilor lui Petru Efesiul, Macarie Ieromonahul și Anton Pann. Or, aceștia au preluat critic învățătura dascălului lor și au adaptat-o realităților locale.

Cum aportul acestor înaintași la împământarea reformei hrisantice merită o dezbateră aparte, lăsăm pe seama altor demersuri adâncirea subiectului.

Ceea ce mai rămâne de semnalat este că personalitatea copleșitoare și opera magistrală a acestor precursori nu trebuie să eclipseze contribuțiile mai modeste, și totuși notabile, pe aceeași linie. Dimitrie Suceveanu, autorul *Marelui Idiomelar*, Ioniță-Iconomul de la Iași, autorul *Slovelor și idiomelor Triodului*, Nectarie Frimu de la Huși, autorul *Cărții de cântări bisericești* în două volume, Grigore Iliuț de la Crasna-Bucimi, cântăreții ieșeni Nicu Dimcea-junior, Iancu Malaxa, Grigorie Vizantie, Gheorghe Cociu, Axinte Roșculescu, cântăreții bucureșteni Costache Chiosea, Panait și Grigore Enghiurliu, Dumitrache Bondoliu, N. Alexandrescu, A. Vilara, Spiridon Stan, Matache Cântarețu de la Buzău, Gheorghe Istrati de la Târgoviște, Ghelasie Basarabeanu de la Curtea de Argeș, Nil Nicolae Poponea de la Sibiu, Gheorghe Căciulă de la Brașov – toți aceștia, dar și alții, neconsemnați de istoriografi, au contribuit la aducerea muzicii sacre românești în albia reformei, la fructificarea oportunităților oferite de aceasta și, implicit, la perpetuarea fondului muzical bizantin, decisiv pentru tradiția cântării ortodoxe.

NOTE

¹ Mărturia lui Anton Pann în *Introducere la Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau gramatica melodică*, București, 1845, cit. apud: Moiescu, T. *Prolegomene bizantine*, București, Editura Muzicală, 1985, p. 84.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Barbu-Bucur S. *Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României în secolul XVIII și începutul secolului XIX și aportul original al culturii autohtone*, București: Editura Muzicală, 1989.
2. Brâncuși P. *Muzica românească și marile ei primeniri*, vol. II, București: Editura Muzicală, 1980.
3. Cosma O.L. *Hronicul muzicii românești*, vol. II, București: Editura Muzicală, 1974.
4. Ciobanu Gh. *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. I, București: Editura Muzicală, 1974; vol. II, București, Editura Muzicală, 1979.
5. Moiescu T. *Prolegomene bizantine*, București: Editura Muzicală, 1985.
6. Petrescu I.D. *Manuscrise psaltice grecești din veacul al XVIII-lea*, în „*Biserica Ortodoxă Română*”, nr. 3-4, 1934.
7. Vasile V. *Istoria muzicii bizantine și evoluția ei în spiritualitatea românească*, vol. II, București: Editura Interprint SRL, 1997.

CREAȚIA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ DE SORGINTE BIZANTINĂ ÎN PERIOADA 1918-2018

DOI: 10.5281/zenodo.3597218

Rezumat

Creația muzicală românească de sorginte bizantină în perioada 1918-2018

Elaborată în anul în care România comemorează împlinirea a 100 de ani de la desăvârșirea statului național român, lucrarea își propune să realizeze o panoramă a creației muzicale monodice de tradiție bizantină din această perioadă, aparținând psalților români. Deși întreg secolul XX este dominat de valorificarea prin armonizare a melodiilor consacrate din stranele românești, creația muzicală redată cu notația neumatică specifică Bisericii Ortodoxe continuă să existe, dar cu discontinuități. În funcție de schimbările politice intervenite în societatea românească se pot delimita trei perioade distincte ale creației psaltice: a.1918-1947; b.1948-1989; c.1990-2018. Prima perioadă coincide cu ultima fază a procesului de „românire” a cântării bisericești. Cea de a doua corespunde perioadei comuniste și este marcată de hotărârile luate de Partidul Comunist în privința Bisericii, respectiv de încercarea de uniformizare a muzicii de strană. După 1990, muzica psaltică revine în matca proprie și creația ultimelor două decenii îmbogățește repertoriul cu noi colecții de cântări.

Cuvinte-cheie: centenar, muzică psaltică, cântare uniformizată, neume, armonizare, creație, secolul XX – începutul secolului XXI.

Summary

Romanian musical creation of Byzantine source in the period 1918-2018

Written in the year of Romania's centennial anniversary as a national state, this paper intends to offer a panorama of the monodic music of Byzantine tradition of the period, composed by the Romanian chanters. Although the entire twentieth century was characterized by the harmonization of the already established church chants, the musical works written in neumatic notation specific to the Orthodox Church continue to exist, albeit discontinuously. Based on the political changes that occurred in the Romanian society, three distinct periods of psaltic music creation can be distinguished: a. 1918-1947; b.1948-1989; c.1990-2018. The first period coincides with the last stage of the process of “Romanianization” of church chants. The second one corresponds to the communist period and is marked by the Communist Party's decisions regarding the Church, namely the attempt to standardise the church chants. After 1990, psaltic music regains its position and the compositions of the last two decades enrich its repertoire with new collections of chants. Thus, we can see that in the course of a century marked by political turmoil and changes, psaltic composition went on a hiatus in the first decades of the totalitarian regime, to gradually resurge after 1980, enriched with numerous works bearing a distinct Romanian stamp.

Key words: centennial, psaltic music, standardized chant, composition.

1. Introducere

Cultura românească însușește, alături de filonul tradițional (folcloric) și cel al muzicii de factură cultă, o importantă componentă legată de cultul ortodox: muzica bisericească aparținând tradiției bizantine¹. În acest domeniu, aportul creator al psalților și dascălilor români s-a manifestat diferit de-a lungul secolelor: mai întâi prin contribuții originale la îmbogățirea acestuia cu imnuri izvorâte din evlavia psalților, călugărilor și preoților autohtoni, iar apoi prin traducerea și adaptarea la limba română a repertoriului de cântări

necesar săvârșirii cultului.

Inspirată de evenimentul comemorativ al împlinirii celor 100 de ani de la desăvârșirea statului național român, lucrarea încearcă să sintetizeze unele aspecte privitoare la creația de muzică psaltică autohtonă din perioada 1918-2018 și să re-memoreze momente importante ale statuării unui repertoriu liturgic original, fără a aspira însă la o prezentare exhaustivă a creației românești pentru strană din răstimpul menționat.

Contribuții locale la tezaurul muzical bizantin sunt atestate de diverse documente și de ma-

nuscritele muzicale încă din perioada medievală. Astfel, sunt cunoscute și considerate ca fiind printre primele creații de muzică bizantină din spațiul românesc² pripelele lui Filotei Monahul de la mănăstirea Cozia³, atestate la începutul secolului al XV-lea⁴. Spre finele aceluiași veac, creația autohtonă aparținând tradiției bizantine se afirmă cu pregnanță în cadrul mănăstirii Putna atestate la începutul secolului al XV-lea, mărturie fiind manuscrisele care conservă cele 186 de cântări semnate de Evstatie, protopsaltul mănăstirii, precum și compozițiile lui Theodosie Zotica și Dometian Vlahu – toate acestea având textul în limba greacă [18]. Un moment de importanță deosebită îl reprezintă anul 1713, care figurează pe ultima filă a manuscrisului românesc nr. 61 de la Biblioteca Academiei Române, semnat de Filothei sin Agăi Jipei. Intitulat sugestiv „Psaltichie rumânească”, manuscrisul cuprinde primele creații muzicale cu text în limba română, aparținând acestei mari personalități din epoca brâncovenească⁵ [1, p. 77-81]. Talentul și buna cunoaștere a muzicii bisericești de către psalții autohtoni se manifestă creator și după Reforma muzicii ortodoxe din anul 1814, atât prin numeroasele traduceri și adaptări la limba română ale cântărilor din colecțiile grecești, cât și prin compoziții precum cele ale lui Macarie Ieromonahul (1770-1836), Ghelasie Basarabeanu (?-1851), Anton Pann (?1796-1854), Dimitrie Suceveanu (1816-1898) sau Ștefanache Popescu (1824-1911), psalți care au promovat la străna, alături de traduceri din sursele grecești, și unele creații proprii.

Pe parcursul secolului scurs de la înfăptuirea Marii Uniri, spiritul creator al slujitorilor Bisericii s-a manifestat cu și mai multă pregnanță. Dar, așa cum remarca părintele Nicu Moldoveanu, „se poate afirma că secolul al XX-lea, cantitativ vorbind, este ceva mai sărac decât cel precedent...” deoarece compozitorii psalți au fost preocupați mai mult de cizelarea repertoriului transmis din secolul anterior și de conturarea unui repertoriu coral care să valorifice sursele monodice existente [20, p. 123]. Predominanța creațiilor pe mai multe voci este și o consecință a transformărilor din societatea românească, survenite după unirea din anul 1859 a celor două Principate Române – Țara Românească și Moldova. Reformele întreprinse atunci de domnitorul Alexandru Ioan Cuza au vizat – pe lângă interzicerea folosirii altor limbi decât româna în biserică (1863) – și introducerea muzicii corale în serviciul religios, iar prin legea

din 1864, statul a încercat să impună oficierea serviciului religios cu ajutorul corurilor armonice [19, p. 73], inclusiv prin includerea în programa școlară a seminarelor teologice și a școlilor laice a studiului muzicii corale. Cântatul în cor, la oficierea Sfintei Liturghii, a devenit o practică curentă, peste tot unde exista posibilitatea organizării unui astfel de ansamblu. Existența a numeroase coruri – bisericești și laice – a stimulat și creația religioasă, mulți dintre dirijorii de coruri, dar și dintre preoți și cântăreți bisericești, armonizând melodii de străna sau compunând lucrări corale religioase.

Cu toate acestea, monodia redată cu notația neumatică specifică Bisericii Ortodoxe a continuat să se manifeste în zonele extracarpatice ale României, unde semiografia neumatică este în uz și astăzi, spre deosebire de Transilvania, unde portativul a fost adoptat încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea⁶. Așa cum vom constata însă, pe parcursul unui secol frământat și marcat de schimbările regimului politic, după perioada în care se conturează clar un repertoriu cizelat și modernizat, compoziția psaltică înregistrează un hiat în primele decenii ale regimului totalitar, pentru a se îmbogăți, treptat, după 1990, cu numeroase creații care poartă amprenta specificului românesc. Se delimitează astfel clar, datorită schimbărilor din societatea românească, trei etape de creație: **a.** 1918-1947, **b.** 1948-1989 și **c.** 1990-2018. Vom încerca să rezumăm, în continuare, o parte a contribuțiilor din acești o sută de ani la fondul de cântări bisericești din România.

2. Stabilitate și efervescență: creația muzicală psaltică în prima jumătate a secolului XX (1918-1947)

Începutul secolului XX coincide cu perioada în care, conform opiniei regretatului bizantinist arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur, se derulează ultima fază a procesului de „românire” a cântării bisericești⁷. Psaltul Ion Popescu-Pasărea (1871-1943) este cel care a avut un rol hotărâtor la finalizarea acestui proces, derulat pe parcursul mai multor secole. Prin întreaga sa activitate, acesta va rămâne figura proeminentă a primei jumătăți a veacului trecut, dar nu este singurul creator de muzică psaltică al perioadei menționate.

Din paginile cărților de istorie a muzicii bisericești, din studii și articole de lexicon, se evidențiază câteva nume ale psalților care au compus în perioada interbelică cântări pentru diverse servicii religioase. Fără a lua în seamă pe cei care au realizat ediții criti-

ce ale cărților de cântări bisericești publicate în secolul XIX, am identificat 19 autori de cântări de strană, în majoritate, acestea fiind promovate și pe calea tiparului. În ordine cronologică, compozitorii reținuți din bibliografia consultată sunt următorii: Ieromonahul Irinarh Vântul (?1860-1940?), Theodor Stupcanu (1861-1926), Damian S. Rânzescu (1862-1948), Nicolae Severeanu (1864-1941), Gherontie Nicolau (1867-1948), Amfilohie Iordănescu (1870-1937), Episcopul Evghenie Humulescu-Piteșteanu (1870-1931), Ion Popescu-Pasărea (1871-1943), Filotei Moroșanu-Hanganu (1876-1951), Dimitrie-Gheorghe Cutava (1883-1974), Vasile Coman (sec. XIX-XX), Gheorghe Cotenescu (1886-1965), Marin Predescu (1891-1979), Elefterie Marinescu (1892-1985), Ion Mardale (1895-1971), Vasile Sava (1896-1985), Atanasie Dincă (1896-1973) Anton Uncu (1908-1976), Victor Ojog (1909-1973)⁸.

Datele privitoare la biografia și activitatea compozitorilor psalți din prima jumătate a secolului XX ne oferă informațiile necesare pentru a decela câteva aspecte caracteristice ale activității și ale semnificației pe care o are creația acestora, în contextul muzicii bisericești din țara noastră.

În primul rând, am considerat că este important să observăm care au fost școlile în care s-au format și cine au fost mentorii lor, știut fiind că tradiția muzicală bizantină a avut întotdeauna o însemnată componentă orală, transmisă din generație în generație. Născuți, în marea majoritate, în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, aceștia au avut contact cu muzica bisericească în localitatea natală sau în mediul monahal. Spre exemplu, Evghenie Humulescu, care rămăsese orfan de mic și-a petrecut copilăria la Mănăstirea Vărațic, alături de o mătușă, iar Victor Ojog, orfan, de asemenea, a intrat în Mănăstirea Neamț la vârsta de 15 ani și, peste câțiva ani, s-a călugărit. Ulterior, viitorii compozitori-psalți au fost elevi ai unor instituții afirmate la nivel național prin generațiile de absolvenți temeinic pregătiți – precum: seminariile „Central”⁹ și „Nifon Mitropolitul”¹⁰ din București, vestitele școli de cântăreți bisericești din Iași¹¹, Râmnicu Vâlcea¹², sau cele de la mănăstirile Neamț¹³ și Cernica¹⁴ – sau doar ai seminariilor și școlilor de cântăreți bisericești din orașe aflate în zona natală, dar care beneficiau de prezența unor dascăli cu vocație, care erau și cântăreți de strană. Putem afirma, așadar, că majoritatea celor care s-au încumetat să compună muzică psaltică aveau o solidă pregătire de specialitate, în spiritul valoroasei tradiții moștenite din secolul al XIX-lea.

Calitatea acestei pregătiri a fost sporită și prin înființarea Academiei de Muzică Religioasă, în anul 1928¹⁵, din inițiativa Patriarhului Miron Cristea, preocupat să dezvolte învățământul teologic, implicit și pregătirea muzicală din cadrul acestuia. În discursul rostit la 4 februarie 1925, în cadrul Sfântului Sinod, când s-a marcat ridicarea Bisericii Ortodoxe din România la rangul de Patriarhie, Prea Fericitul Părinte Patriarh a inclus la punctul III al programului Bisericii Ortodoxe Române înființarea acestei instituții pe care o considera „...absolut necesară pentru reînvierea vechii muzici bisericești la înălțimea artistică a timpului” [40, p. V].

Pe de altă parte, înființarea Academiei de Muzică Religioasă reflectă și activitatea susținută a unei întregi pleiade de psalți din primii ani ai secolului, interesați de revigorarea bunei tradiții a cântării bisericești; toți aceștia și-au mobilizat forțele pentru înființarea unor școli, pe lângă mănăstiri, în care să se învețe muzica psaltică de la dascăli pricepuți [29]. Trebuie să amintim aici faptul că, în urma măsurilor radicale luate de domnitorul Alexandru Ioan Cuza în anul 1865¹⁶, de a înlocui psaltichia cu corul armonic¹⁷, în deceniile șapte-nouă ale secolului al XIX-lea s-a creat o stare de confuzie, datorită dificultăților de organizare și instruire a corurilor și a lipsei unui repertoriu unitar. Această adevărată criză a cântării de strană s-a prelungit până la sfârșitul secolului [5, I, p.18], cu reminiscențe și la începutul celui următor, deși în anul 1867 Ministerul Cultelor a emis un ordin de revenire la cântarea psaltică¹⁸.

O contribuție deosebită la sporirea calității învățământului muzical psaltic și la repunerea psaltichiei pe poziția ocupată de-a lungul timpului a avut-o Ion Popescu-Pasărea, care a fost peste patru decenii profesor la cele două seminarii bucureștene, la Conservatorul de Muzică și la Academia de Muzică religioasă. Datele biografice ne arată că mulți dintre cei care au transpus în muzică propriile sentimente religioase au fost elevi ai lui Ion Popescu-Pasărea¹⁹ la unul dintre cele două seminare teologice bucureștene („Nifon Mitropolitul” și „Central”) sau la Academia de Muzică Religioasă din capitală²⁰. La rândul său, Ion Popescu-Pasărea beneficiase de îndrumările unui vestit psalt al celei de a doua jumătăți a secolului anterior, deoarece fusese elev al lui Ștefanache Popescu (la Seminarul „Nifon Mitropolitul”), despre care se afirmă că ar fi deprins cântarea de strană de la Anton Pann (1790?-1854)²¹. Prin urmare,

este lesne de înțeles că renumele și calitatea pregătirii muzicale oferită de marele psalt atrăgea la București tinerii dornici să se specializeze în acest domeniu, precum Victor Ojog, absolvent al școlii de cântăreți bisericești din Iași, venit în capitală pentru a frecventa cursurile de la Academia de Muzică Religioasă din București, între 1932-1935, și remarcându-se printre cei mai buni studenți. Reîntors în Moldova, V. Ojog a predat muzica la Școala de cântăreți bisericești și la Seminarul teologic monahal din mănăstirea Neamț (1949-1959)²², aducându-și astfel aportul la consolidarea prestigiului școlii teologice nemțene.

Studiind activitatea desfășurată în prima jumătate a secolului XX, constatăm că una dintre preocupările majore ale psalților-compozitori a fost păstrarea și transmiterea nealterată a tradiției, intenție mărturisită uneori, în prefețele cărților pe care le-au editat. Theodor Stupcanu, spre exemplu, a scris multe lucrări pentru școală, printre acestea și un *Anastasimatar*, colecție care constituie, de secole, „abecedarul” ucenicilor în psaltichie, deoarece cuprinde cântări în cele opt glasuri bisericești. În prefața volumului, autorul arată că modelul melodic urmat este cel al *Anastasimatarului* publicat în 1848²³ de Paharnicul Dimitrie Suceveanu, protopsaltul Mitropoliei ieșene, dar a ținut cont și de practica bisericească – adică de tradiție –, iar cartea a fost completată și cu unele creații personale [41, p. 7]. Deși colecția întocmită de Th. Stupcanu a fost tipărită abia în 1926, părințele Florin Bucescu afirmă că melodiile sale fiind „...deosebit de bine realizate, au circulat intens în școlile bisericești din Moldova și din alte zone ale țării timp de trei decenii (1910-1940)” [3, p. 97], ceea ce relevă rolul important pe care l-a avut Th. Stupcanu în pregătirea numeroaselor generații de seminariști, în spiritul îndelungatei tradiții bizantine existente în Moldova [3, p. 143].

Ion Popescu-Pasărea a fost, de asemenea, un fidel păstrător al tradiției psaltice; bazându-se pe principiile lui Macarie și Anton Pann, pe aportul creator al lui Dimitrie Suceveanu, a continuat procesul de românire a cântării bisericești, în prima jumătate a secolului XX. Cântările publicate de acesta, apreciază muzicologul Vasile Vasile, „... pot fi considerate adevărate efigii ale muzicii definitive de pana lui Popescu-Pasărea, în cel mai tradițional stil (s.n.). Respectul pentru această tradiție este descifrabil și din prezența în culegerile sale a celor mai reprezentativi autori” [22, II, pp. 193-194].

Deosebit de valoroasă, din această perspectivă a menținerii cântării tradiționale de strană, este munca protosinghelului Victor Ojog. *Anastasimatarul* redactat de acesta și tipărit în 1943, este apreciat de arhid. prof. dr. Sebastian Barbu-Bucur și pr. conf. dr. Alexie Buzera (îngrijitorii ediției din 1999), ca fiind „...lucrarea care cumulează și cristalizează experiența a două secole de cântare psaltică românească...” (s.a.) [40, pp. V-VI]. Iar pr. prof. dr. Nicu Moldoveanu consideră că „toate cântările sunt foarte bine conturate în spiritul tradițional. Ele au stat în mare parte la baza celor uniformizate, din a doua jumătate a secolului al XX-lea” [20, p. 185].

Pe lângă grija pentru păstrarea nealterată a tradiției, se manifestă totuși în această perioadă un interes tot mai pronunțat pentru muzica de tip occidental, inclusă în pregătirea complexă a unora dintre psalți, care au frecventat conservatoarele de muzică din București²⁴ sau Iași²⁵. Participarea la cursuri de teoria muzicii, armonie, dirijat coral și istoria muzicii a lărgit orizontul de cunoștințe muzicale ale psalților, care au început să armonizeze linii melodice preluate din psaltichie și au format coruri la bisericile unde cântau. Aceștia au fost apreciați în orașele în care și-au desfășurat activitatea atât ca și psalți, cât și ca dirijori de cor sau/și animatori ai vieții artistice locale.

Pe de altă parte, cunoașterea ambelor notații muzicale a facilitat accesul la repertoriul scris pe portativ și la muzica corală, tot mai mult agreeată de credincioși în prima jumătate a secolului XX. Interesul pentru creația corală religioasă a condus la situații inedite: arhidiaconul Ioan Mardare, slujitor la Catedrală și profesor la seminarul din Râmnicu Vâlcea a transpus în notație psaltică *Liturghia Sf. Ioan Chrisostom în Fa major*, compusă de Ion Vidu (1863-1931), pentru ca aceasta să poată fi cântată și de cei care nu cunoșteau notația guidonică, dar fuseseră cuceriți de sonoritățile acordurilor tonal-funcționale. Lucrarea a fost tipărită în 1930, cu ocazia prezenței compozitorului bănățean, în calitate de invitat, la cursurile de vară pentru cântăreți bisericești, de la mănăstirea Cozia [20, p. 130].

Un alt aspect, care a contribuit la stimularea aptitudinilor creatoare ale psalților, este reprezentat de activitatea acestora la strană. Se asigura, în acest fel, o cunoaștere aprofundată a repertoriului existent, a fondului de formule melodice, distilate în timp, mulate pe specificul limbii române. Bogăția melodicii de factură bizantină a inspirat

și a fost valorificată pentru a atinge o mai bună concordanță a textului literar cu cel muzical. Un exemplu concludent, în acest sens, îl reprezintă marele psalt Ion Popescu-Pasărea, care a cântat în strană fără întrerupere trei decenii, la diferite biserici bucureștene, iar la biserica Sf. Ilie Kalinderu a organizat un cor mixt pe care l-a dirijat în paralel cu funcția de cântăreț bisericesc.

Revenind la premisele favorabile valorificării predispozițiilor native în domeniul creației muzicale – adică, temeinica pregătire teoretică, însușirea repertoriului sub îndrumare de excepție și practicarea acestuia – constatăm că, în majoritatea lor, acești compozitori nu au fost prolifici, dar unii dintre ei au creat monodii care au rezistat probei timpului. Un exemplu grăitor este cel al Episcopului Evghenie Humulescu. Caracterizat ca fiind „unul din cei mai desăvârșiți slujitori ai Bisericii românești” [20, p. 129] și „excepțional interpret al cântărilor bisericești” [13, p.299], s-a remarcat în domeniul compoziției psaltice doar prin câteva imnuri, care au rămas însă în repertoriul tuturor psaltților până în prezent. Cea mai cunoscută lucrare este *Iubi-Te-Voi, Doamne*, în glasul V, armonizată pentru cor mixt de Nicolae Lungu și pentru cor bărbătesc de părintele Nicu Moldoveanu. Se adaugă la acesta *Troparul Sf. Spiridon* pe glas 1, *Sfinte Dumnezeule*, glas V, I și II, la Liturgia arhierescă, *Câți în Hristos* glas 1, *Am văzut lumina cea adevărată, Veniți de luați lumină*, *Troparul Sf. Grigore Teologul* [13, p. 300].

Un caz similar este cel al ierodiaconului Filotei Moroșanu-Hanganu. Mai multe dintre compozițiile sale psaltice au pătruns în repertoriul curent al stranelor²⁶, unele dintre acestea fiind armonizate, dar numele său este cunoscut îndeosebi datorită imnului de la Vecernie, *Lumină lină* în glasul VIII (a scris și variante în glasurile II și V), care a fost armonizat de Ion Croitoru, de Ioan D. Chirescu și de Nicolae Lungu pentru cor mixt, de Nicu Moldoveanu pentru cor bărbătesc și de Elisabeta Moldoveanu pentru cor pe voci egale.

Pe de altă parte, deși unele cântări au avut o circulație restrânsă, ele sunt dovada nivelului înalt de pregătire oferit de școlile de cântăreți bisericești, de seminariile teologice și de Academia de Muzică Religioasă din București. De aceea, consider că faptul cel mai important este acela că acești psalți au menținut un nivel elevat al slujbelor religioase și au format, la rândul lor, generații de cântăreți bisericești care au păstrat și transmis tradiția cântării de strană, în condițiile vitrege pentru

slujitorii Bisericii, instaurate după schimbarea regimului politic, la jumătatea secolului XX²⁷.

(*va urma*)

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

a. Cărți

1. Barbu-Bucur, Sebastian. Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României în secolul XVIII și începutul secolului XIX și aportul original al culturii autohtone. București: Editura Muzicală, 1989.

2. Barbu-Bucur, Sebastian. Cântări la Vecernie, Utrenie și Sfânta Liturghie. București: Editura SemnE, 2009.

3. Bucescu, Florin. Manuscrisele psaltice al lui Teodor Stupcanu. În: Bucescu, F. (2018), Bizantinologie muzicală Studii și articole. Liturgia psaltică în glasul al III-lea (pp. 95-100). Iași: Editura Artes, 2018.

4. Catrina, Constantin. Fișă de lexicon. În: Catrina, Constantin, (Ed.), Sebastian Barbu-Bucur octogenar (pp. 35-62), București: Editura SemnE, 2010.

5. Chircev, Elena. Ipostaze ale stilului neo-bizantin. Slujba Sf. Ioan cel Nou de la Neamț de arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur. În: Chircev, Elena. Amprente românești în muzica de tradiție bizantină (pp. 211-224). Cluj-Napoca: Editura Risoprint, 2013.

6. Chircev, Elena. Mărturii și dialoguri despre muzica bizantină. Cluj-Napoca: Editura Risoprint, 2013b.

7. Chircev, Elena. Muzica românească de tradiție bizantină între neume și portativ, ediția a II-a revizuită. Cluj-Napoca: Editura Risoprint, 2013.

8. Ciobanu, Gheorghe. Pripelele lui Filotei monahul. În: Ciobanu, Gh. Studii de etnomuzicologie și bizantinologie, vol. II, pp. 269-292. București: Editura Muzicală, 1979.

9. Cosma, Octavian Lazăr. Hronicul muzicii românești, vol. IV. București: Editura Muzicală, 1976.

10. Cosma, Viorel. Muzicieni din România. Lexicon biobibliografic, vol. VIII (P-S). București: Editura Muzicală, 2005.

11. Daniel, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, „Psalmodia” este lira Duhului Sfânt întru mângâierea inimilor noastre. În: Catrina, Constantin (Ed.), Sebastian Barbu-Bucur octogenar (pp. 200-203), București: Editura SemnE, 2010.

12. Ionescu, Gheorghe C. Filotei Monahul de la Cozia (sec. XIV-XV). Pripelele după Polieleu.

În: Ionescu Gh. C. Studii de muzicologie și bizantinologie (pp. 9-41). București: f.e., 1997.

13. Ionescu, Gheorghe C. Muzica bizantină în România. Dicționar cronologic. București: Editura Sagittarius, 2003.

14. Lungu, Nicolae, Costea, Grigore, Croitoru, Ion. Gramatica muzicii psaltice. Studiu comparat cu notația liniară. București: Editura Institutului Biblic, 1951.

15. Mătrescu F. Holocaustul roșu sau crimele în cifre ale comunismului internațional. București: Editura IRECSO, 2008.

16. Melchisedec, Ștefănescu. Episcop. Memoriu pentru cântările bisericești în România. București: Tipografia Cărților Bisericești, 1882.

17. Moiescu, Titus. Pentru o mai bună cunoaștere a muzicii bizantine. În: Colocvii. 1993-1994 (pp. 1-10). Iași: Filarmonica „Moldova”, 1996.

18. Moiescu, Titus. Putna – un puternic centru de cultură muzicală medievală românească. În: Moiescu, Titus. Muzica bizantină în spațiul cultural românesc (pp. 8-18). București: Editura Muzicală, 1996.

19. Moisil, Costin. Construcția unei identități românești în muzica bisericească. București: Editura Universității de Muzică, 2018.

20. Moldoveanu, Nicu. Istoria muzicii bisericești la români. București: Editura Basilica, 2010.

21. Pancza, David. The Filotean Pripela: Analysis of Text and Melody. În: Unity and Variety in Orthodox Music: Theory and Practice. Proceedings of the Fourth International Conference on Orthodox Church Music. University of Jyväskylä, Finland, 6-12 June 2011. Moody I. și Takala-Roszczenko M. (ed.) Joensuu: The International Society of Orthodox Church Music, pp. 472-476, 2013.

22. Vasile, Vasile. Istoria muzicii bizantine și evoluția ei în spiritualitatea românească. București: Editura Interprint, 1997.

b. Reviste

23. * * * Lucrările Sfântului Sinod al Bisericii Ortodoxe Române. Importante hotărâri luate de Sfântul Sinod în sesiunea din iunie 1952. În: Biserica Ortodoxă Română, 9-10, pp. 616-617. București: Editura Institutului Biblic și de Misiune al BOR, 1952.

24. Chircev, Elena. „Mereu neînfrânt!” Interviu cu arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur. În: Tabor. Revistă lunară de cultură și spiritualitate românească, 1, pp. 77-84. Cluj-Napoca: Mitropolia

Clujului, Albei, Crișanei și Maramureșului, 2010.

25. Chircev, Elena. The Byzantine Musical Tradition at Present Times. St. John the New from Neamț by archd. dr. Sebastian Barbu-Bucur. În: Arta. (Arte audiovizuale) (pp. 8-13). Chișinău: Editura Elan Poligraf, 2010.

26. Chircev, Elena. Tradition and Modernity in Current Psaltic Music. Vespers Hymns by Archdeacon Dr. Sebastian Barbu-Bucur. În: Musicology Papers, vol. XXVI nr. 2, pp. 54-64. Cluj-Napoca: MediaMusica, 2012.

27. Chircev, Elena. Har și instruire îndelungată sau despre compunerea muzicii psaltice, interviu cu arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur. În: Tabor. Revistă lunară de cultură și spiritualitate românească, 3, pp. 77-85. Cluj-Napoca: Mitropolia Clujului, Albei, Crișanei și Maramureșului, 2015.

28. Enache G. Decretul 410/1959. Un scurt bilanț la 50 de ani de la adoptare, Ziarul „Lumina”, 28 octombrie 2009, <http://ziarullumina.ro/decretul-410-1959-un-scurt-bilant-la-50-de-ani-de-la-adoptare-37899.html>, accesat la 15. 10. 2018.

c. Teze de doctorat

29. Milea E. Academia de Muzică Religioasă din București. Teză de doctorat, rezumat. Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, <http://doctorate.ulbsibiu.ro/wp-content/uploads/Rezumatromana-Milea.pdf>, accesat la 22. 09. 2018.

d. Colecții de cântări bisericești

30. * * * Cântările Sfintei Liturghii și alte cântări bisericești. București: Editura Institutului Biblic și de Misiune al B.O.R., 1992.

31. Barbu-Bucur, Sebastian. Cântări psaltice pentru cursul de muzică religioasă, vol. I. București: Editura Academiei de Muzică, 1991.

32. Barbu-Bucur, Sebastian. Cântări psaltice pentru cursul de muzică religioasă, vol. II. București: Editura Academiei de Muzică, 1994.

33. Barbu-Bucur, Sebastian. Slujba Vecerniei și Utreniei Sfintei Mucenițe Filoftea, Sfântului Iachint de Vicina, Mitropolitul Țării Românești, Sfântului Neagoe Basarab și a Sfântului Cuvios Ioanichie cel nou de la Muscel. București: Editura SemnE, 2010.

34. Barbu-Bucur, Sebastian. Cântări la Sf. Liturghie (ediția a II-a, diortosită). București: Editura SemnE, 2014.

35. Bucescu, Florin. Liturghia psaltică în glasul III ga. Iași: Editura Trinitas, 2006.

36. Buzera, Alexa. (1991). Toată suflarea să laude pe Domnul. Cântări bisericești, pricesne și imnuri religioase, colinde și cântece de stea culese și revizuite de Alexie Buzera. Craiova: Editura Europa, 1991.

37. Lungu, Nicolae, Uncu, Anton. Cântări liturgice omofone și cântări la Cateheze pe ambele semiografii suprapuse. București: Editura Institutului Biblic și de Misiune al B.O.R., 1951.

38. Lungu, Nicolae, Costea, Grigore, Croitoru, Ion. Anastasimatarul uniformizat. Vecernierul sau cântările vecerniei de sâmbătă seara ale celor opt glasuri bisericești. București: Editura Institutului Biblic și de Misiune al B.O.R., 1953.

39. Lungu, Nicolae, Costea, Grigore, Croitoru, Ion. Anastasimatarul uniformizat II. Cântările utreniei de duminică dimineața ale celor opt glasuri bisericești urmate de Svetilnele Evangheliilor și ale Doxologiei Mari. București: Editura Institutului Biblic și de Misiune al B.O.R., 1954.

40. Ojog, Victor. Anastasimatar, Ediția a II-a. Iași: Editura Trinitas, 1999.

41. Stupcanu, Theodor V. Anastasimatar sau cântările Învierii pe cele opt glasuri (melodii) bisericești. București: Tipografia cărților bisericești, 1926.

e. Cântări bisericești publicate în reviste

42. Barbu-Bucur, Sebastian. Doxologie. În: Mitropolia Olteniei, Craiova, 3, 137-144. Craiova: Mitropolia Olteniei, 1988.

43. Barbu-Bucur, Sebastian. Polihronion. În: Glasul Bisericii, 4, 166-168. București: Arhiepiscopia Bucureștilor, 1988.

44. Barbu-Bucur, Sebastian. Rugăciune. În: Vestitorul Ortodoxiei Românești, 13-14, 6. București: Patriarhia Română, 1990a.

45. Barbu-Bucur, Sebastian, (1990). Prea Bune Doamne, ascult-a noastră rugă. În: Cronica Episcopiei Romanului și Hușilor, vol. II, pp. 471-472. Roman: Episcopia Romanului și Hușilor, 1990b.

46. Barbu-Bucur, Sebastian, (1990). Necu-prinsă-ți este slava și nemărginită mila. În: Cronica Episcopiei Romanului și Hușilor, vol. II, pp. 473-474. Roman: Episcopia Romanului și Hușilor.

47. Buzera, Alexa. Slujba Sf. Grigore Cuvântătorul de Dumnezeu. Patronul Seminarului Teologic din Craiova. În: Mitropolia Olteniei. Anexă, 1-3, 1-12. Craiova: Mitropolia Olteniei, 1982.

48. Buzera, Alexa. Catavasii la Duminica Fiului Risipitor. În: Mitropolia Olteniei, 2, 139-142. Craiova: Mitropolia Olteniei, 1987.

Note și comentarii

- 1 Pe parcursul lucrării vom folosi sintagma „muzică de tradiție bizantină”, încetățenită în muzicologia românească încă de acum câteva decenii. Arhid. Dr. Sebastian Barbu-Bucur își intitula teza de doctorat susținută în anul 1982, Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României în secolul XVIII și începutul secolului XIX și aportul original al culturii autohtone [1]. Titus Moisescu preciza într-o comunicare susținută la Iași în anul 1993: „Dacă acceptăm denumirea de «muzică bizantină» pentru creația anterioară anului 1453 numai pentru considerentul localizării și al existenței puterii politice a imperiului, pentru creația posterioară anului 1453, mai corespunzătoare și mai conformă cu realitatea ni se pare a fi sintagma «muzică de tradiție bizantină»” [17, p. 6]. Adesea, muzica de tradiție bizantină a secolelor XIX-XXI este numită și « muzică psaltică » – expresie pe care o vom utiliza uneori și noi în acest text, fiind astfel diferențiată de muzica bisericească notată pe portativ, în Transilvania și Banat.
- 2 Anterior acestora este menționat, pentru primele secole creștine, Niceta de Remesiana, autor al imnului Te Deum Laudamus. [21].
- 3 A se vedea: Gheorghe Ciobanu [8, pp. 269-292], Gheorghe C. Ionescu [12, pp. 9-41], David Pancza (21, pp. 472-476).
- 4 În lipsa manuscriselor muzicale se presupune doar că fostul logofăt al domnitorului Mircea cel Bătrân este și autorul liniei melodice a micilor tropare care au fost consemnate doar cu text în vechile codice, până la începutul secolului al XIX-lea când melodia a fost notată de Macarie Ieromonahul. A se vedea studiile semnate de Gh. Ciobanu (1979) și Gh. C. Ionescu (1997).
- 5 A se vedea: Sebastian Barbu-Bucur, Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României în secolul XVIII și începutul secolului XIX și aportul original al culturii autohtone, Editura Muzicală, București, 1989; Idem, Filothei sin Agăi Jipei-Psaltichie rumânească, vol. I: Catavasier, Editura Muzicală, București, 1981, în: „Izvoare ale muzicii românești”, vol. VII A - Documenta et transcripta. Costin Moisil, Construcția unei identități românești în muzica bisericească, Editura Universității de Muzică, București, 2018.

- 6 A se vedea detalii privitoare la folosirea portativului pentru notarea muzicii bisericești în România în lucrarea noastră, *Muzica românească de tradiție bizantină între neume și portativ*, ediția a II-a revizuită, Editura Risoprint, Cluj-Napoca, 2013.
- 7 Sebastian Barbu-Bucur, delimitează patru faze ale procesului de „românire” a cântării bisericești: „...1) de la apariția lor, cel puțin de la Coresi, până spre sfârșitul secolului al XVII-lea, fază în care cântarea în limba română se face „pe cale orală”, fără neume bizantine; 2) din ultimele decenii ale secolului al XVII-lea până la reforma lui Chrisant; 3) la Macarie și Anton Pann; 4) de la Dimitrie Suceveanu, Neagu Ionescu, Ștefanache Popescu etc., până la Popescu Pasărea, ultimul care și-a spus cuvântul în procesul de românire a cântărilor eclesiastice”, [1, p. 95].
- 8 Precizăm că în plasarea acestora în prima sau în a doua jumătate a secolului XX, am ținut cont de perioada în care au fost elaborate sau tipărite compozițiile acestora și nu de anul nașterii. Informații detaliate despre viața și activitatea compozitorilor prezentați pot fi găsite în lucrările scrise de Gheorghe C. Ionescu (2003) și pr. Nicu Moldoveanu (2010).
- 9 La Seminarul „Central” din București au studiat, cu Ion Popescu-Pasărea, Gh. Cotenescu și Elefterie Marinescu.
- 10 La Seminarul „Nifon Mitropolitul” au studiat viitorul episcop Evghenie Humulescu și marele psalt Ion Popescu-Pasărea.
- 11 La Iași au studiat Theodor Stupcanu, Vasile Sava, Victor Ojog.
- 12 Marin Predescu a fost elev la Seminarul din Râmnicu Vâlcea.
- 13 Irinarh Vântul și Nicolae Severeanu au fost elevi la școala de la Mănăstirea Neamț.
- 14 Amfilohie Iordănescu a fost elev la școala de la Mănăstirea Cernica.
- 15 A se vedea, în acest sens, teza de doctorat, elaborată sub îndrumarea pr. prof. univ. dr. Vasile Grăjdian, de profesoara Elisabeta Milea și susținută la Facultatea de Teologie a Universității „Lucian Blaga” din Sibiu în anul 2015. Academia a funcționat ca instituție de sine stătătoare până în anul 1941, când a fost integrată ca secție a Academiei Regale de Muzică și Artă Dramatică din București. O dată cu schimbarea regimului politic din România, Academia de Muzică Religioasă și-a încetat existența, în anul 1948.
- 16 Prin Decretul nr. 101, din 18 ianuarie 1865 se prevedea secularizarea averilor mănăstirești și se cerea „[...] a se introduce în biserica noastră română muzica vocală sistematică în locul celei orientale, cunoscută sub numele de psaltichie”, apud [9, p. 183].
- 17 Sintagma „cor armonic” este folosită adesea, pentru a diferenția cântarea pe mai multe voci de corul psaltilor, care cânta monodic.
- 18 A se vedea, în legătură cu această problemă Memoriu pentru cântările bisericești în România, citit de Episcopul Melchisedec al Romanului în sesiunea de toamnă a Sfântului Sinod din anul 1881 și publicat în 1882.
- 19 Reținem, în acest sens, numele următorilor psalți: arhid. Ion Mardale, pr. Elefterie Marinescu, arhid. Anton Uncu, Marin Predescu, pr. Gh. Cotenescu, arhim. Victor Ojog.
- 20 Ion Popescu-Pasărea a fost profesor la catedra de muzică bisericească de la Seminarele „Nifon” (1893-1936) și „Central” (1899-1936), la catedra de teorie-solfegiu comparat de la Academia de Muzică Religioasă (1928-1930 și 1932-1941) și la Conservatorul de Muzică din București (1905-1912). Vezi [13, p. 301] și [10, pp. 82-88].
- 21 Vehiculată în diferite surse bibliografice, afirmația este pusă sub semnul îndoielii de Gh. C. Ionescu: „Nu sunt date sigure care să confirme dacă s-a instruit ajutându-l pe Anton Pann la strană ca ucenic al acestuia sau la școala la care Anton Pann funcționa. Aserțiunea după care Ștefanache a fost trei ani elev al lui Anton Pann la Seminarul Central din București (aproximativ 1842-1845) este lipsită de temei documentar” [13, p. 165].
- 22 Printre elevii săi s-a numărat arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur, reputat bizantinolog și compozitor de muzică psaltică din a doua jumătate a secolului XX.
- 23 Aceasta este o reeditare revizuită și adăugită a cărții din 1823 a Ieromonahului Macarie.
- 24 Au absolvit conservatorul bucureștean: Nicolae Severeanu (1885-1890), Ion Popescu-Pasărea (1888-1893), Filotei Moroșanu (1900-1903), Dimitrie-Gheorghe Cutava (1903-1908), Gheorghe Cotenescu (1907-1912).
- 25 Theodor Stupcanu a absolvit Conservatorul de Muzică din Iași [13, p. 268], iar Vasile Sava a frecventat temporar cursurile aceleiași instituții, fără a absolvi. Între 1926-1927 a frec-

ventat cursul de muzică psaltică susținut de Theodor Stupcanu la conservatorul ieșean [13, p. 387].

- 26 Amintim câteva dintre acestea: Prochimenele Postului Mare, Fericit bărbatul, glas 8, Robii Domnului, glasurile 3 și 5, Catavasii la Nașterea Domnului glas 1, Doxologie glas 1, Svetilna Întâmpinării glas 3, Învierea Ta Hristoase glas 8, Slava de la vecernia scoaterii Sf. Epitaf
- în Vinerea Mare glas 1, Svetilna la Adormirea Maicii Domnului glas 3, Împărate ceresc glas 8, Sfinte Dumnezeule glas 8, De tine se bucură glas 5, Hristos a înviat glas 2. [13, p. 320 și 20, pp. 178-179].
- 27 Republica Populară Română a fost proclamată la 30 decembrie 1947, după abdicarea forțată a Regelui Mihai I al României.

**PICTURES AT AN EXHIBITION BY M. P. MUSSORGSKY AS
PERCEIVED BY WESTERN AND RUSSIAN SCHOLARS**

DOI: 10.5281/zenodo.3597223

Summary

***Pictures at an Exhibition* by M. P. Mussorgsky as Perceived by
Western and Russian Scholars**

The article is devoted to Mussorgsky's famous a suite of pieces composed for piano, *Pictures at an Exhibition*. The author of this study examines, analyzes, and compares divergent perceptions of foreign and Russian scholars about this renowned composition by Mussorgsky. Due to the fact that there is such an array of diverse viewpoints about *Pictures at an Exhibition*, some of which are conflicting or even contradictory, there is a need to collect, expose, and discuss these findings. The purpose of this study, therefore, is to come to a better understanding of the meaning of Mussorgsky's composition through a thorough examination of various insights presented by numerous researchers. These discoveries, shared by Western and Russian scholars, will then add to the knowledge of musicologists and performers. Besides, this study introduces viewpoints and ideas expressed by Western scholars from sources that are less known in Eastern Europe.

Key words: Mussorgsky, *Pictures at an Exhibition*, suite of pieces composed for piano, miniatures for piano, Promenade, The Gnome, The Old Castle, The Tuileries, The Ox-Cart /Bydlo, Ballet of Unhatched Chicken Samuel Goldenberg and Schmuyle, The Market Place in Limoges, The Catacombs, The Hut on Hen Legs/Baba-Yaga, The Great Gate (Bogatyr Gates) of Kiev.

Rezumat

**„Tablouri dintr-o expoziție” de M. P. Musorgski
în percepția cercetătorilor occidentali și ruși**

Articolul este consacrat celebrului ciclu de piese cu program pentru pian „Tablouri dintr-o expoziție” de Musorgski. Autorul acestui articol investighează, analizează și compară percepțiile divergente ale cercetătorilor ruși și străini despre această lucrare renumită a lui Musorgski. Datorită faptului că există o asemenea varietate de puncte de vedere diferite cu privire la „Tablouri dintr-o expoziție”, dintre care unele sunt îndoielnice și chiar contradictorii, este necesar să se colecteze, să se analizeze și să se discute aceste afirmații. Scopul acestui studiu este, prin urmare, de a pătrunde mai bine în conceptul lucrării lui Musorgski, studiind cu atenție diferitele percepții prezentate de numeroși cercetători ai operei lui. Aceste descoperiri, împărtășite de oamenii de știință occidentali și ruși, vor adăuga apoi la cunoștințele muzicologilor și interpreților. În plus, acest articol prezintă cititorului cercetările occidentale, colectate din surse mai puțin cunoscute în Europa de Est.

Cuvinte-cheie: Musorgski, „Tablouri dintr-o expoziție”, ciclu de piese cu program, miniaturi pentru pian, Promenade, Gnomus, Castel vechi, Grădina Tuilerie, Bydlo, Baletul puilor neclozați, Doi evrei, bogătașul și săracul, Piața din Limoges, Catacombe, Baba Hârca/ BabaYaga, Porțile voinicești din Kiev.

Western and Russian researchers who have studied Mussorgsky's *Pictures at an Exhibition* have brought to light many interesting insights and perceptions about the cycle. These findings have to do with various aspects of the suite, such as: the interrelationship between Hartmann's paintings and Mussorgsky musical representations, dramatic significance of the suite, programmatic content of the pieces, analysis of the form, and interpretation of the titles. There is a significant difference

between Western and Russian perceptions about the cycle. Russian scholars, for instance, express deeply emotional viewpoints. To a certain extent, they identify themselves with the characters presented in the *Pictures*. Western scholars, on the contrary, base their perceptions almost exclusively on the written source of an undoubted authority. Therefore, their ideas about this suite do not necessarily coincide with the traditional viewpoints offered by Russian researchers.

Promenade

In a letter to Stasov, Mussorgsky mentioned that "...his physiognomy peeps out ...through the intermezzos." [9, p. 291] Some researchers, therefore, interpret this comment literally rather than figuratively and attempt to find a vivid musical self-portrait of the composer in the *Promenades*. David Brown, for instance, states,

...Promenade brilliantly suggests him [Mussorgsky] walking purposefully into the room, though there is an ebb and flow in the phrasing that indicates that his gait is subject to constant slight irregularities, perhaps through momentary shifts of direction as he turns to give the pictures a preliminary survey. [2, p. 233]

Michael Russ opines that *Promenade* "...is a portrait of Mussorgsky, now of considerate bulk, shambling through the gallery" [11, p. 35].

Schnitke, on the contrary, suggests that *Promenade* is a sort of epigraph that bears an epic-national character and while listening to it one may clearly feel the essence of the Russian spirit [12, p. 330]. Another Russian researcher Houbov views the *Promenades* as "a chain of reflections" [6, p. 535]. His colleague Shlifshtein, in turn, states that the *Promenades* reveal Mussorgsky's understanding of Hartmann's paintings and the composer's inner feelings [15, 221]. The Russian commentators, thus, suggest that the *Promenade* is a spiritual message from the composer and not a self-portrait.

1. Gnomus

The first character piece of the cycle following the opening *Promenade* bears the Latin title *Gnomus*, 'the gnome.' It portrays, according to Oskar von Riesemann, a "...dwarf who waddles with awkward steps on his short, bandy legs; the grotesque jumps of the music, and the clumsy, crawling movements with which these are interspersed, are forcibly suggestive." [9, p. 291] This perception, though vivid, of the *Gnomus* does not begin to describe the character's inner feelings. Mussorgsky aspired to reveal through music his compassion and love for simple and unfortunate people. The composer concentrated his attention on complex psychological characters. An adept of musical truth, Mussorgsky closely followed Beethoven's idea of creating melodic lines that resemble the intonations of human speech. Consequently, Mussorgsky was perhaps not so much interested in literally drawing a caricature of the Gnome in music, but rather in sharing the emo-

tional suffering and pain of this wretched creature. According to Bobrovsky, Mussorgsky's Gnome is a deeply tragic character of an evil fate [1, p. 146].

Mussorgsky's Gnome is reminiscent of another dwarf, Alberich, from Wagner's opera *Das Rheingold*: a desperate creature and a loner who cannot find love. There might be, perhaps, a parallel between the Gnome and Mussorgsky himself. Possessing an enormous talent, Mussorgsky never had his own home; never had a soul mate that would stand next to him against the challenges, unhappiness and misfortunes of life. This great genius of the 19th century, who was neglected by his contemporaries, but became a source of inspiration for a number of significant composers in Russia and abroad, died alone in a hospital, and his last words told to a nurse were, "Everything is finished. Ah, how miserable I am" [13, p. 175].

2. Il vecchio castello

The Italian title of the second *Picture* of the cycle may be translated as 'the old castle.' According to Oskar von Riesemann, it represents "...an old tower of the Middle Ages, in front of which a minstrel sings his song, a long, unspeakably melancholy melody." [9, p. 291] Surprisingly, the two most divergent opinions regarding this *Picture* have to do with the musical value of this piece. Calvocoressi claims, "Musically *Pictures from an Exhibition* show Mussorgsky not at his best, perhaps, but certainly at his most characteristic state. The only complete failure is *Il vecchio castello*." [3, p. 174] Schnitke, on the contrary, states that "The 'Old castle' is Musorgsky's brilliant achievement in the genre of romantic ballade..." [12, p. 333] Schnitke also considers this composition a rare combination of creative finding and inspiration, logically organized into a sophisticated form, which combines elements of rondo, ritornello, and free variations [12, p. 333].

In comparison to the Gnome's personal drama, his burning anger and desire for revenge, *Il vecchio castello* takes the listeners back in time and creates an atmosphere of melancholic solitude. While listening to music of *The Old Castle* listeners may imagine mysterious ruins that silently keep their dark secrets.

3. Tuileries (*Dispute d'enfants après jeux*)

The French title of this beautiful piece may be translated as, 'Tuileries (children quarrelling after play).' There are several different opinions

regarding Hartmann's illustration associated with this piece. For instance, Oscar von Riesemann states: "...Hartmann's picture shows a walk in the Tuileries gardens in Paris, crowded with playing children and their nurses" [9, p. 291]. Houbov expresses the same idea [6, p. 536]. Russ, on the contrary, claims that the illustration of the Tuileries gardens has vanished. [11, p. 38] Seroff, in turn, suggests that this *Picture* is "...Moussorgsky's free development of Hartmann's pencil drawing of one corner of a garden, deserted, and without children" [13, p. 143].

Even though there is no correlative drawing by Hartmann available, Mussorgsky's music is certainly visually evocative. One may imagine a scene in a famous Parisian garden where young children are arguing at play.

Schnittke claims that due to specific melodic intonations and plagal harmonies the music of the *Tuileries* sounds Russian. [12, p. 338] Houbov, in turn insists that in spite of Mussorgsky's French setting for this *Picture*, the action rather takes place in the famous *Letnii Sad* (Summer Garden) in St. Petersburg, and the children in the argument are not French but Russian [6, p. 537].

4. *Bydlo*

In his letter to Stasov, Mussorgsky wrote, "No 4. right between the eyes 'Sandomirzsko bydlo' (le télégue) [the cart] (le télégue, of course, is not named in the title, just between us)" [10, p. 302]. The final version of the title of this *Picture*, however, is not "Sandomirzsko Bydlo," but just *Bydlo*. The word "bydlo" translates from Russian as "rabble" and according to Lopouhov, "...it is one of the offensive names for the Russian peasantry." [7, p. 139] At the time when Mussorgsky was composing his suite, truthful observations about the horrible life of the serfs were neither welcomed nor encouraged by the monarchical authorities. The composer, therefore, had to express his thoughts and emotions through symbols and metaphors. Because the composer mentioned the word "le télégue" (the cart) in his letter, Stasov (in his program notes to the first edition of the *Pictures*) suggested that this piece is about a huge peasant dray on enormous wheels driven by oxen [9, p. 291]. Therefore, in some of the western scores this *Picture* is simply named *Polish Ox-Cart*. Mussorgsky, however, being a progressive composer, longed to reveal the social problems and psychological dramas of the Russian people through his art. He fo-

cused all of his compositional strength on depicting the enormous suffering of the poor, desperate, and oppressed Russian peasants [14, p. 84]. Therefore, *Bydlo* goes far beyond the naturalistic imitation of the wooden cart and the oxen that pulled it.

5. *Ballet of the Chicks in Their Shells*

According to Houbov, Mussorgsky composed this *Picture* having been inspired by Hartmann's illustration of a chick costume designed by Victor Hartmann for the ballet *Trilby* [6, p. 538]. Marius Petipa created this ballet for the St. Petersburg Imperial Theater in 1870. The plot of this ballet was based upon Charles Nodier's novel *Trilby, ou le Lutin d'Argail* [11, p. 41].

The researchers identify this *Picture* as a Scherzino. Oscar von Riesemann calls it a "... 'Scherzino' of the greatest charm" [9, p. 292]. Lopouhov defines this piece as a scherzino-humoresque. [7, p. 141] Schnittke identifies it as masterful and tasteful miniature [12, p. 340]. Schnittke suggests that Mussorgsky tried to reproduce the embryonic life of the unhatched chicks through his music [12, p. 340]. Lopouhov, however, claims that the chicks do come out of their shells in order to perform their ballet dance [7, p. 140-141].

Even though the researchers may disagree on whether Mussorgsky intended to reproduce the embryonic life of the chicks in their shells or picture their first steps into the world, the composer's unparalleled fantasy never cease to surprise the researchers, the performers, and the audiences.

6. *Two Polish Jews; One Rich, the Other Poor (Samuel Goldenberg and Schmuyle)*

In 1868, while traveling through Poland, Hartmann drew the portraits of two Jewish men from the small town of Sandomir [6, p. 538]. One of these men was rich and the other poor. In Hartmann's paintings the rich man looks self-assured, proud, and full of dignity. The poor man, on the contrary, looks feeble and frail. He dejectedly sits in the street wearing rags with his head hung low, holding nothing but a stick in his hands. Upon his return to Russia, Hartmann gave both of these drawings to Mussorgsky because the latter liked them very much [6, p. 538].

There are two different perceptions about the psychological meaning and content of this piece. Western and Russian scholars could be divided in two groups: one group claims that this piece is a caricature or a grotesquerie. The other, rath-

er merciful, group states that this piece is about a personal tragedy that reveals a deep social drama. The musical intonations attributed to the poor Schmuyle, however, imply that he should be taken seriously because he, being placed in unfortunate circumstances aggravated by the rich man's mistreatment, sorrowfully appeals for compassion rather than laughter.

7. *The Market Place in Limoges*

Mussorgsky left two program notes written in French, in which he described in details the events depicted in this piece. One of them reads in translation, "The great news: Monsier Pimpant de Pantapantaléon has just recovered his lost cow, the Fugitive. 'Yes, Maam, that was yesterday. – No, Maam, it was the day before yesterday. – Oh, well, Maam, the beast roamed all over the neighborhood. – Oh, no, Maam, the beast never got loose at all'" [4].

Riesemann truly states this piece is a "study in intonation" [9, p. 292]. Indeed, the composer, once again, masterfully imitated human voices, calls, shouts, and the intonations of speech. Montague-Nathan, on the contrary, made a doubtful comment about several *Pictures* of the suite, including *Limoges*, "The Spanish picture, the Tuileries scene, and 'Limoges,' are somewhat too formal for their purpose..." This comment is rather out of context because there is not a single Spanish *Picture* in the cycle. Also it is unclear by what criteria *Tuileries* and *Limoges* were identified as too formal. Both of these character pieces vividly depict scenes from everyday French life; *Tuileries* is a lyrical and subtle miniature, and *Limoges* vividly depicts an agitated crowd where quarrelling women are teasing each other.

8. *Catacombae (sepulcrum Romanum)*

In his drawing Hartmann represented three men exploring the catacombs. According to Russ, one of these men is Hartmann, another is Hartmann's colleague, and the third man is their guide [11, p. 45]. The right corner of this drawing shows a niche full of human skulls. Mussorgsky divided his musical *Picture* into two parts and gave them the following Latin titles: *sepulcrum Romanum*, 'the Roman tomb' and *Con mortuis in lingua mortua*, 'with the dead in the dead language.' The composer also added a program note, which reads: "The following text should be in Latin: the creative spirit of the late Hartmann leads me to the skulls, appeals to them; the skulls begin to gleam faintly" [10, p.

304] Upon reading these notes one may assume that Mussorgsky was greatly affected by the death of his beloved friend. The emotional wound was still fresh, and perhaps, the composer felt a mysterious spiritual connection with the late Hartmann.

There are several divergent perceptions about this piece. For instance, Montague-Nathan simply states, "...'The Catacombs' is a curiously fantastic number, part of which is based on the 'Promenade' theme" [8, p. 80]. Shirinian, on the contrary, suggests that *Catacombae* is an intimate philosophical reflection about life and death [14, p. 85]. Brown speculates that the beginning of this *Picture* is reminiscent of the *Prelude* from *Tristan und Isolde*, "Musorgsky now unceremoniously parodying Wagner's yearning for the most exquisite of physical pleasures in order to lay bare an experience of irrational terror that subsides with only painful slowness" [2, p. 239]. This deduction is a bit of a stretch because in this *Picture* Mussorgsky expresses his deep emotional grief for the dear friend he has just lost. Musically (aside from the slow tempo) there is no trace of melodic or harmonic connection between *The Catacombs* and the *Prelude* to *Tristan und Isolde*.

9. *The Hut on Fowl's Legs (Baba-Yaga)*

Hartmann's sketch includes a clock in the shape of a wooden hut that looks like a masterpiece of the carpenter's craft. Western and Russian researchers have different perceptions about this piece. The major disagreement lies in whether Mussorgsky was truly emulating Hartmann's drawing. For instance, Brown and Russ incorporate Hartmann's design of the clock into their description of the musical *Picture*. According to Brown, "...the witch's pendulum begins the frantic ticking that determines the pace of her ride" [2, p. 240]. Russ is even more specific; he states, "If the metronome marking is correct, then the indication ♩=120 leaves each bar with a duration of exactly one second; this, and the mechanical rhythm, gives the impression of a giant clock" [11, p. 47]. Russian researchers, on the contrary, question the idea of Mussorgsky incorporating the object from Hartmann's sketch into his *Picture*. Shirinian, for example, states that Hartmann's image of the clock in the shape of the stylized Russian hut inspired Mussorgsky to compose a fantastic musical piece picturing Baba-Yaga's ride in the mortar [14, p. 85]. Shlifshtein suggests that the musical *Picture* is about Baba-Yaga, her fren-

zied flight, and her mysterious magic spells [15, p. 218]. According to Trembovelsky, Hartmann's design of the clock does not imply such wild and dynamic music [17, p. 322]. Houbov, in his turn, states that the image from Hartmann's fine watercolor got transformed in Mussorgsky's mind into a vast and fantastic story about Baba-Yaga [6, p. 542]. Therefore, according to Russian scholars, Hartmann's sketch gave Mussorgsky an impulse and inspired him to create a musical fantasy about Baba-Yaga, but not about the clock or the hut.

10. *The Great Gate of Kiev*

Hartmann's sketch of the gate represents a very unusual and asymmetric architectonic structure designed in an Old Russian style. It consists of three massive arches and a bell tower. According to Seroff, "Moussorgsky's last picture in his piano suite has nothing photographically resembling Hartmann's design for the great Gate of Kiev..." [13, 143]. Schnittke, on the contrary, claims that musical representation of the *Great Gate* came closer than ever to Hartmann's original drawing; the massive chords symbolize the pillars, the church-like design inspired Mussorgsky to introduce the church chant, and the image of the bell tower resulted in the impressive church bell pealing in this musical *Picture* [12, 352]. Brown points out that "casual observers" depicted in Hartmann's watercolor become "human participants" in Mussorgsky's piece [2, 240]. Houbov states that Hartmann's design inspired Mussorgsky to represent in music Russian knight-hood that is praised in numerous Russian legends [6, 544]. The folk-like intonations that are present in the music of *The Great Gate* are similar to those previously heard in the *Promenades*. According to Schnittke, everything that symbolized Russian spirit throughout the cycle becomes concentrated in *The Great Gate of Kiev* [12, 357]. Indeed, old Russia associates with its heroes' might, their willingness to sacrifice their lives for the native land, pride for the nation, patriotism, faith in God and church, predilection for mass festivities, and the people's devotion to their tsar. In his final *Picture* Mussorgsky created an apotheosis, an elaborate scene that represents his beloved Russia in its splendor and grandeur.

Bibliographical references:

1. Бобровский В. П. Анализ композиции "Картинок с выставки" Мусоргского, в сб.: От Люлли до наших дней, 145-176. М., 1967. Bobrovsky V. P. "Structural Analysis of Musorgsky's Pictures from an Exhibition." In: From Lully to our Days, 145-176. М.: 1967.
2. Brown D. Musorgsky: His Life and Work. Oxford: University Press, 2002.
3. Calvocoressi, M.D. Mussorgsky. The Master Musicians Series, ed. Sir Jack Westrup. London: J. M. Dent & Sons LTD., 1946.
4. Frankenstein A. "Foreword" in Lamm, Paul ed. Pictures at an Exhibition. New York: International Music Company, 1952.
5. Головинский Г. Л., Сабина, М. Д. Модест Петрович Мусоргский. М.: Музыка, 1998 //Golovinsky, G. L., Sabinina, M. D. Modest Petrovich Musorgsky. М.: Музыка, 1998.
6. Хубов Г. Н. Мусоргский, М.: Музыка, 1969 //Houbov G. N. Musorgsky. М.: Музыка, 1969.
7. Лопухов Ф. В. Хореографические Откровения. М.: Искусство, 1972. // Lopouhov, F. V. Choreographic Revelations. М.: Iskusstvo, 1972.
8. Montague-Nathan M. M. Moussorgsky. New York: Duffield and Company, 1917.
9. Rieseman O. von. Moussorgsky. New York and London: Alfred A. Knopf, 1929.
10. Римский-Корсаков А.Н. М.П. Мусоргский. Письма и документы. М.-Л.: Госмузиздат, 1932. //Rimsky-Korsakov A. N. M. P. Musorgsky. Letters and Documents. М.-L.: State Music Press, 1932.
11. Russ M. Musorgsky: Pictures at an Exhibition. Cambridge: University Press, 1992.
12. Шнитке А. Г. «Картинки с Выставки» М. П. Мусоргского (Опыт Анализа), в сб. Вопросы Музыкознания 1. 1953-54, p. 327-57. Schnittke, A. G. "Pictures from an Exhibition by M. P. Musorgsky: Analytical Experience." In: Voprosy Muzykoznania 1. 1953-54, p. 327-57.
13. Seroff V. Modeste Moussorgsky. New York: Funk & Wagnalls, 1968.
14. Ширинян Р. К. М. П. Мусоргский. М.: Музыка, 1989 //Shirinian R. K. M. P. Musorgsky. М.: Музыка, 1989.
15. Шлифштейн С. И. Мусоргский: Художник, Время, Судьба. М.: Музыка, 1975 // Shlifshtein S. I. Musorgsky: Artist. Time. Destiny. М.: Музыка, 1975.
16. Stasov V. V. Essays on Music. New York: Frederick A. Praeger Publishers, 1968.
17. Трёмбовельский Е. Б. Стиль Мусоргского. Лад. Гармония. Склад. М.: Композитор, 1999. //Trembovelsky E. B. The style of Musorgsky: Mode, Harmony, Structure. М.: Kompozitor, 1999.

Victor GHILAȘ

VALENȚE ORGANOLOGICE ÎN „CIMILITURILE ROMÂNILOR” DE ARTUR GOROVEI

DOI: 10.5281/zenodo.3597225

Rezumat

Valențe organologice în „Cimiliturile românilor” de Artur Gorovei

Studiul încearcă să întreprindă evaluarea „prezenței” instrumentelor muzicale în colecția lui Artur Gorovei „Cimiliturile românilor”. Pornind de la lectura textelor din această culegere, constatăm că aparatele sonore, în formă lor cimilită, sunt o componentă stabilă în lucrarea autorului. Cum rostul cimiliturii este de a pune la încercare agilitatea minții întru dezlegarea enigmei conținutului enunțat, identificarea instrumentelor muzicale este indusă prin recursul la diferite procedee artistice și stilistice (alegorie, asonanță, comparație, enumerație, epitet, hiperbolă, metaforă, personificare ș. a.).

Prin descrierile parafrastice, depistate în volumul de cimilituri al lui A. Gorovei, a fost posibilă recunoașterea unui bogat nomenclator organologic, în care sunt reprezentate toate familiile instrumentale cu excepția celor membranofone, stipulări cu caracter general, notificări de conformație organologică, referințe codate privind funcționarea instrumentelor în viața cotidiană etc.

Totodată, radiografia paletelor organofone, observată prin prisma colecției lui A. Gorovei, denotă prezența anumitor simboluri muzicale, efecte ale fanteziei geniului colectiv. Instrumentele muzicale își găsesc o reflectare adecvată în cimilituri, conturând mai clar caracterul ludic, plasticitatea imaginilor și inconfundabilul mesaj al acestei specii scurte a culturii orale.

Cuvinte-cheie: Artur Gorovei, cimiliturile românilor, ghicitori, instrumente muzicale.

Summary

Organology valences in the “Romanians’ Riddles” by Artur Gorovei

The study attempts to evaluate the “presence” of musical instruments in Artur Gorovei’s collection of riddles in the book „Cimiliturile românilor”. Starting from the reading of the texts in this collection, we find that the sound instruments, in their riddled form, are a stable component in the author’s work. As the purpose of the riddle is to test the agility of the mind to unravel the enigma of the stated content, the identification of the musical instruments is induced by the recourse to various artistic and stylistic processes (allegory, assonance, comparison, enumeration, epithet, hyperbole, metaphor, personification etc.).

By the descriptions found in A. Gorovei’s volume of riddles, it was possible to recognize a rich organological nomenclature, in which all instrumental families, except the membranophones, are represented through general stipulations, notifications of organological conformation, coded references on the operation of instruments in everyday life, etc.

At the same time, the radiograph of the organologic palette, observed through A. Gorovei’s collection, denotes the presence of certain musical symbols, the effects of the collective genius fantasy. The musical instruments find an appropriate reflection in riddles, outlining more clearly the ludic character, the plasticity of images and the unmistakable message of this short species of oral culture.

Key words: Artur Gorovei, Romanian riddles, musical instruments.

La 19 februarie 2019 s-au împlinit 155 de ani de la nașterea folcloristului, etnografului, membrului de onoare (1940) al Academiei Române Artur Gorovei. Eminent animator al culturii plurale, fondatorul și conducătorul primei și prestigioasei reviste românești de folclor „Șezătoarea”, Artur Gorovei s-a dedicat cu pasiune și compe-

tență cunoașterii și valorificării spiritualității românești. Pasionat cercetării și scrisului desfășoară o intensă activitate de cercetare și valorificare a creației populare, adunând timp de peste cinci decenii un bogat fond din cultura tradițională românească, pe care l-a transpus în numeroase monografii, studii și articole în domeniul poveștilor,

ghicitorilor, cântecelor, credințelor, mitologiei, onomasticii populare etc. O bună parte din opera folcloristică a lui Artur Gorovei a fost închinată cercetării creației orale literare, vechilor credințe, datinilor și obiceiurilor, riturilor de trecere. În anul 1898 publică „Cimiliturile românilor”, cea dintâi culegere de acest gen, care rămâne una din publicațiile fundamentale, de referință ale folcloristicii românești, volum care încorporează, în ordinea alfabetică a obiectului de ghicit, un număr de 1960 de tipuri de cimilituri, ca și 756 de variante ale acestora, adunate de prin publicații, dar și din colecții ale colaboratorilor săi de la revista „Șezătoarea”.

Cultura aleasă, orizontul spiritual larg au contribuit în măsură decisivă la afirmarea-i publică în domeniul de referință. Nu vom urmări să cuprindem integral toate ariile în care a fost ancorată activitatea științifică a distinsului savant. Vom încerca să tratăm această activitate doar în ipostaza ce se referă la fondul organologic autohton, în măsura în care acesta este reflectat în colecția „Cimiliturile românilor”, dar nu înainte de a face câteva precizări noționale.



Foaia de titlu a culegerii "Cimiliturile românilor" (1898) de Artur Gorovei

Așadar, *Ghicitori* sau *Cimilituri* ?

„Deosebirea între *ghicitoare* și *cimilitură* este aceeași ca între *gen* și *specie*: fiecare cimilitură e(ste) o ghicitoare, nu însă orice ghicitoare e(ste) cimilitură, după cum orice om e(ste) o ființă, fără ca orice ființă să fie om” [2, p. III].

Ghicitorile sunt un fel de joc colectiv menit să pună la încercare istețimea și abilitatea minții. După o altă definiție (Gh. Vrabie – n.n.), ghicitoarea este un joc de societate foarte plăcut și antrenant, care are loc în mijlocul celor rămași mai aproape de natură sau în lumea copiilor. De regulă, este formulată sub formă de întrebare, în scopul de a afla un răspuns, dar nu de fiecare dată în expresie versificată.

O foarte bogată imaginație ascunde și cimilitura. Cunoscutul scriitor, etnolog și folclorist Tudor Pamfile definește cimiliturile ca descrieri scurte ale unor obiecte, prin enumerarea câtorva note particulare, din care să se poată deduce obiectul respectiv. În mod obișnuit, conținutul este transpus în versuri, „o descrie scurtă a unui obiect, o înșirare de câteva note particulare cuvântului” [1, p. 9].

Comun pentru aceste două categorii ale literaturii orale este că ambele permit identificarea obiectului incifrat în mod indirect, ambele oferă indicatori ascunși, disimulați, camuflați, voalați, iar trăsăturile lămuritoare sunt ambigue și deritante.

Pornind de la lectura textelor din acest punct de observare, constatăm că instrumentele muzicale, în formă lor cimilită, sunt o componentă stabilă în lucrarea autorului. Așa cum rostul cimiliturii este de a pune la încercare agilitatea minții întru dezlegarea enigmei conținutului enunțat, identificarea organofonelor în acest tip al imaginarului artistic colectiv este indusă prin intermediul diverselor procedee artistice și stilistice (alegorie, asonanță, comparație, enumerație, hiperbolă, metaforă, personificare, sinecdocă ș. a.).

Prezența diverselor instrumentele muzicale în volumul de cimilituri ale lui Artur Gorovei coroborează o dată în plus valoarea culturii populare, care reprezintă un depozitar de spiritualitate. Nomenclatorul organologic în volumul amintit anterior este unul destul de bogat, așa cum sunt reprezentate toate familiile instrumentale cu excepția celor membranofone. Astfel, grupul instrumentelor aerofone este înfățișat prin *trâmbiță* (*bucium*), *fluier* și *cimpoi*. Cordofonele sunt reprezentate de *cobză* și *vioară/șcripcă*, iar idiofonele - prin *clopot* și *toacă*.

Identificăm instrumente întâlnite în practica muzicală: **a.** a lăutarilor – **vioara** și **cobza**; **b.** a țărănilor și ciobanilor – **fluier**, **cimpoi**, **bucium** și **c.** două instrumente specifice mediului bisericesc și monastic – **clopotul** și **toaca**.

De cele mai multe ori instrumentele muzicale cunosc abordări plasticizante sau revelatorii întru dezlegarea caracterului alegoric, metaforic al conținutului, oferind sugestii pentru identificarea sau descifrarea obiectului. Este de observat că **vioara**, **clopotul** și **toaca** sunt instrumentele cel mai des întâlnite în culegerea elaborată de Gorovei.

Vioara apare în ipostaza ei de aparat sonor popular, care, prin generalizare, este asociată simbolic în culturile lumii, inclusiv în cea românească, principiului feminin: *Țandurica bradului,/veselia satului* [2, p. 338], sau *Am o scândură uscată/și în cui stă aninată,/sună de răsună,/toți oamenii adună* [Idem, p. 337], sau *Mă dusei în pădurice/și tăiei o scândurice/și la capăt cu-n cucuiu/și la mijloc macuiu, măcuiu* [Idem, p.336] sau *Scoică (var. broască, țandură, surcică, flóre, dógă, roșcovă, scorbură) uscată/în cui ananinată* [Idem, p. 337] sau *Mă dusei în păduriță/după ițe cotroițe,/n'am găsit ițe cotroițe/am găsit pasere pestriță, pe la ii cu măgălii/pe la códă cui sub códă* [Idem, p. 339] ș.a. Într-o altă formulă, vioara și cel care o mănuiește (recte scripcarul și scripca) este cimilită în câteva feluri: *Strigă gagiul din pădure/și gajgura din gaură*, sau *Strigă dada* (epitet depreciativ dat unui bărbat – n.n.) *din pădure/și gajgură din gaură*, sau *În pădure, peste pădure,/s'aude un vițel de aur răgând/și un cal nechezând* [Idem, 340].

Încă un instrument cordofon, reprezentat în colecția de cimilituri a lui Artur Gorovei, este **cobza**, încărcată cu semnificația de sursă de sunet și muzică cu efect terapeutic, asemuit descântecului: *Am o vacă drâmbovacă,/pe la coarne cu chiroane,/pe la pânțecă cu descânțecă* [Idem, p. 91], știut fiind faptul că rostul magic al descântecului în credința populară este acela de a îndepărta sau de a vindeca bolile sau *Doi purcei negoței/bate gâsca la tiulei sau Ciupercă uscată/în cui spânzurată* [Ibidem] ș.a.

Alte trei instrumente, **fluierul**, **cimpoiul** și **buciumul** – „unelte sonore” cu vechi tradiții în cultura națională – aparțin lumii bucolice. În mentalitatea arhaică a strămoșilor noștri, instrumentele aerofone, **fluierul** în primul rând, erau considerate drept mijloace de comunicare transcendentă (cu spiritele de dincolo). Poetizat prin calitățile lui acustico-sonore în balada *Miorița*, proprietățile

magice și sacralitatea fluierului i-au asigurat prezența în majoritatea ceremoniilor populare de la noi, fapt ce-i conferă substrat tracic și dionisiac, apropiindu-l, totodată, de lirica orală. În fantezia populară, cântatul din fluier este asociat epifaniei celeste (manifestarea divinității, a lui Dumnezeu; Sărbătoare creștină celebrând nașterea după trup a lui Iisus, închinarea magilor și păstorilor, botezul în Iordan – n.n.), care asigură nexul a două elemente eterice: aer (suflu) și sunet [Cf 4, p. 62].

În cimilitura inclusă în colecție, fluierul apare ca instrument melodic al mediului rustic cu rost functional precis - de a delecta comunitatea rurală, text expus în varianta perfectului simplu. Astfel, înțelegem că fluierul are tocmai o asemenea semnificație: *În pădure născuii,/în pădure crescuii,/în sat dacă m'aduseră,/să le tot cânt mă puseră* [2, p. 150], sau *În pădure nasce/în pădure cresce/vine-acasă și horesce* [Ibidem], sau *Frumușel și mititel/și țipă de-ți ia auzul* [Idem, p. 151] ș.a. Cu sens similar este dezlegat fluierul în variantele franceză: *Qui est-ce qui au bois croît/et à la ville chante?/C'est un flute*, provensală: *De qu'es acò?/Al bos nai,/al prat pai,/à la belo vilo canto?/ – Un tabour*. și catalană: *Per lo garrich neix,/ab làiga creix,/y per la vila canta/la gran berganta./La guitarrà* [Idem, p. 150].

Un alt instrument cu vădit timbru sonor authton pe care îl găsim în „Cimiliturile românilor” de Artur Gorovei este **buciumul**, aici figurând cu o denumire zonală de **trâmbiță**. Iată cum este prezentat în formă voalată misterul trâmbiței în cimilitura ce urmează: *Pe deal necheză,/pe vale urează* [Idem, p. 368]. În cultura muzicală națională acest organofon a fost tradițional folosit în scop de semnalizare. Instrument cu calități acustice răsunătoare, pătrunzătoare și randament dinamico-sonor sporit, așa cum glăsuiește cimilitura verbalizată „necheză”, adică e în stare să producă sunete puternice, prelungi și răsunătoare, caracteristice speciei cabaline. El este potrivit necesității de comunicare la distanțe mari în viața cotidiană legată, în primul rând, de păstorit. O mărturie a rolului buciumului ca instrument de comunicare este sensul figurat al verbului românesc *a buciuma* „a anunța, a vesti”. Spre deosebire de instrumentele aerofone de metal, care erau apanajul nobilimii, buciumul din lemn aparținea oamenilor simpli și păstorilor, semnificând simbolul gloriei, mai ales al celei militare și al vestirii unor evenimente (triste, tragice) importante. În arealul carpato-dunărean, buciumul este adecvat evocării istorice,

redării sentimentelor de tristețe și jale, specifice doinei și dorului, și nu în ultim rând de a exprima însuflețire, entuziasm, aprobare, îndemn etc., el fiind adeseori folosit de către ceata de urători pentru a vesti comunității festivitatea, sărbătoarea populară etc. Așa poate fi dezlegat sensul sintagmei „pe vale urează”. În această cimilitură textul este utilizat expres pentru sugerarea și întreținerea acestei dispoziții umane.

Într-o formă destul de sofisticată din punct de vedere semantic este redată enigma **cimpoiului**, acesta fiind cimilit în câteva variante: (a) *Am două mere,/două pere,/două fuse de aur,/Vai de puiul cel de graur,/care se suie în nuc/și strigă la cuc,/din ciubuc trăgând,/din aripă dând,/din gură șovârlégă, légă/nimica să nu sâlégă* [Idem, p. 74], sau (b) *Am o găscă șoică/bóică,/de grumaz șoiu/bîrloi* [Ibidem], (c) *Am o gânscă șoită* [Lucitoare – n. n.] *bóită,/cu grumazul* [gât; partea mai îngustă a unor obiecte, asemănătoare cu gâtul – n. n.] *șoiu bîrloi* [Idem, p. 73].

Sfera motivelor organofone în colecția goroveiană mai include și alte instrumente muzicale: **clopotul și toaca**.

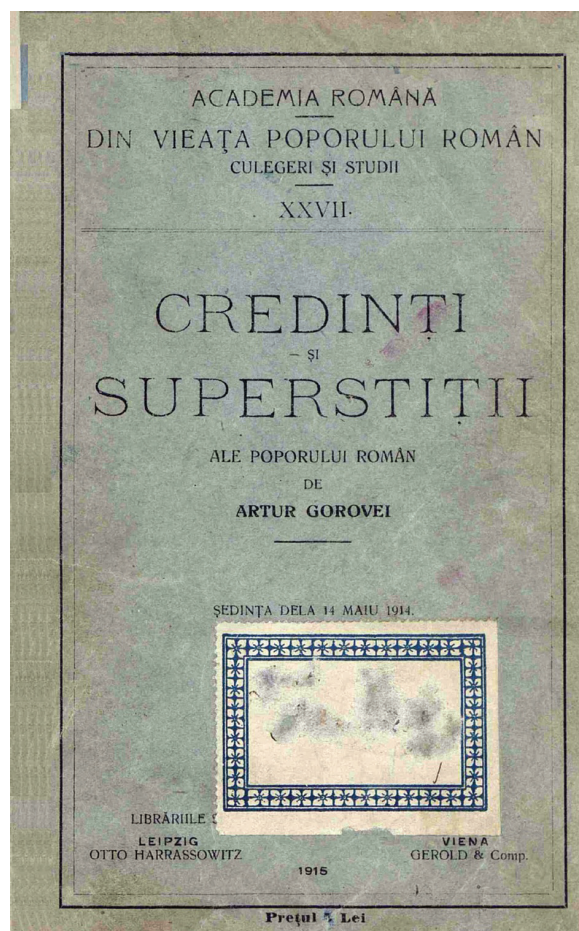
Situațiile, în care apare evocat **clopotul** - atribut al lumii patriarhale, recumbă semnificații simbolice fezabile. Prin reverberațiile sale, *Șede domnul Buzdugan,/șede sus într'un divan,/și când poruncește,/peste tot vestesce* [Idem, p. 85], sau *Cercelul cucónei/ur!ă'n fundul ôlei* [Idem, p. 86], sau *Rage hoguea din cetate,/că nu-s vacile tóte/și viței jumătate* (hoguea fiind personajul legendar, eroul numeroaselor povestiri populare și anecdote, de sursă arabă și persană, de unde a trecut în folclorul românesc) [Idem, p. 87], sau *Rage buha între hotare/și s'aude peste țéră sau când poruncește,/peste tot vestește* [Idem, p. 87, p. 85]. Deci, prin reverberațiile sale, *ur!ă'n fundul oalei sau când poruncește,/peste tot vestește*, această „unealtă fonică” intermediază comunicarea dintre cer și pământ, dintre indivizii umani. În conținutul cimiliturilor poate fi reconstituită plurifuncționalitatea instrumentului: pentru semnalarea primejdiilor, chemarea la meditație, revelația divină, glas al chemării etc.

Unicele „aparate sonore” acceptate de cultul ortodox sunt **toaca și clopotele**, ambele având inițial rolul de a anunța începutul slujbei și de a chema credincioșii la biserică, funcții menținute, alături de altele noi, până în zilele noastre.

Toaca este un instrument muzical de percuție idiofon, cunoscut din cele mai îndepărtate

timpuri în țările ortodoxe, dar utilizat mai târziu, cu preponderență, în lăcașurile mănăstirești din întreg cuprinsul carpato-dunărean, în care se include și cel est-prutean. Se știe că primii creștini erau chemați la slujbe în mod personal, la ora și locul stabilit.

În cadrul monastic de la noi, funcționalitatea toacei rămâne a fi una pluridimensională. Pornind de la practica muzicală desfășurată de călugării și/sau călugărițele de la mănăstiri, se poate constata că obiectul sonor de referință funcționează în mediul monahal, mesajul emis poartă un caracter religios, cadrul de manifestare fiind cel liturgic.



Coperta lucrării „Credințe și superstiții ale poporului român” (1915) de Artur Gorovei

Funcția și simbolismul toacei „înseamnă vocea lui Dumnezeu și a slujitorilor Lui, care cheamă pe credincioși la rugăciune. (...) Un rol deosebit îl are toaca, la bisericile noastre, în timpul sărbătorii din Joaia Mare până în dimineața Învierii, când nu sună clopotele. Rostul ei însă rămâne, în fond, același ca și la utilizările sale ancestrale, ea fiind mijlocul de a alunga și de a răpune duhurile rele.

(...) Făcută, de obicei, din lemn sacru (tei sau fag) [cum spune chiar cimilitura culeasă de Gorovei – *La noi taie lemnele/La voi sar surcelele*, Idem, p. 226], prin sunetele ritmice imită tunetul și este legată atât de cultul zeilor dendromorfo [divinități, obiecte de artă, motive decorative) care reprezintă arbori – n.n.], cât și de al divinităților uraniene [care se referă la univers; cosmic – n.n.]. (...) În credințe românilor, există un timp al zilei, când se spune că „îngerul din cer toacă-n cer”, marcând sfârșitul nopții și al stăpânirii duhurilor rele și începutul timpului „pur”, când toate vrăjile și nălucirile se destramă. „Cocoșul – afirma la 1915 Artur Gorovei în „Credinți și superstiții ale poporului român” – cântă întotdeauna la același timp, numai pentru că numai el aude toaca în cer” [3, p. 67]. În tandem cu un alt instrument, cheia versului *Badea rage/prin pârlóge,/lelea'ngână/din grădină* [2, p. 90] înțelepciunea populară o dezleagă prin clopot (în prima parte a cimiliturii) și toacă (în cea de-a doua parte a ei) sau *Buha rage între prilóge,/dómna'ngână din grădină/cu busuioc ver-de'n mâină/ - Slujba bisericii* [Ibidem] ș.a.

În lumina informațiilor pe care le oferă culegerea studiată, se desprind suficiente și concludente argumente, cu implicații directe sau indirecte la subiectul anunțat în titlu, pentru unele aprecieri, estimări sau generalizări de esență organologică, având în vedere: (a) stipulări cu **caracter general** prin care cimiliturile furnizează informații mediate privind instrumentele muzicale, al căror potențial artistico-sonor este valorificat în diverse împrejurări și cu varii ocazii; (b) **note particulare** ce permit intuirea și dezlegarea denumirii alegorice a instrumentelor muzicale (rezolvarea enigmei), varietatea patrimoniului organofon local frecvent relevată în textele cimiliturilor, care permit, în bună măsură, reconstituirea spectrului instrumental uzitat în practica muzicală tradițională autohtonă de altădată; (c) **interpretarea** la instrumentele muzicale, sugerată prin angajarea vocabulelor „a cânta”, „a suna”, „a hori” (din fluier, scripcă). Se demarcă clauza atribuită unor

anumite grupuri instrumentale. Pentru idiofone sunt frecvente vocabulele „a vesti”, cu referire la clopot, și „a îngâna”, cu referire la toacă; (d) **notificări de conformație organologică** (ergologice și/sau morfologice), mențiuni care apar în diverse contexte sub formă voalată de descripții, specificații, fraze sau termeni aparte de un conținut edificator. Prevederile organografice dezvăluie o importanță cognoscibilă deosebită prin înregistrarea instrumentelor muzicale tradiționale după forma exterioară, dimensiuni (cu aluzie la proporții), materialul de construcție utilizat pentru confecționare (lemnul de brad), modul emiterii sonore (prin percuție) ș.a.; (e) referințe incifrate privind **funcționarea instrumentelor** în viața cotidiană a diferitelor categorii sociale pe parcursul mai multor secole. Sursele orale au fixat suficiente date prețioase, inclusiv cu caracter etnografic, asupra semnificației aplicative sau destinației „obiectelor” sonore.

Radiografia paletei organofone, care se regăsește în laboratorul de creație al poporului și observată prin prisma colecției lui Artur Gorovei, denotă prezența anumitor simboluri muzicale, efecte ale fanteziei sau inspirației geniului colectiv. Instrumentele muzicale, după cum se poate constata, își găsesc o reflectare adecvată în cimilituri, conturează mai clar caracterul ludic, plasticitatea imaginilor și inconfundabilul mesaj al acestei specii scurte a culturii orale, observată cu atâta finețe de spiritul goroveian.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Cimilituri românești. Introducțiune și glosar de Tudor Pamfile. București: 1908.
2. Cimiliturile românilor de Artur Gorovei. București: Edițiunea Academiei Române, 1898.
3. Credinți și superstiții ale poporului român de Artur Gorovei. București: Librăriile Socec & Comp., Pavel Suru, C. Sfetea, 1915.
4. Evseev, Ivan. Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale. Timișoara: Editura Amarcord. 1994.

NEW RESTORATIONS OF ENESCU'S WORK

DOI: 10.5281/zenodo.3597227

Summary

New Restorations of Enescu's Work

After a similar previous research (see the journal *Art, Audiovisual Arts*, 2017), the article takes a look at a series of early works by George Enescu: the lyric scene *La vision de Saul*, 1895, *Ouverture tragique*, 1895, *Ouverture triomphale*, 1896, the cantata *Laurore*, 1898, the oratory *Ahasverus*, 1895, *Fantaisie* for piano and orchestra, 1898.

The literary sources of the adolescent opposites, the architectural and writing particularities, the poles of stylistic attraction towards which he gravitates are analyzed.

The author wants to highlight the efforts of the musicians, thanks to whom George Enescu's "school" compositions have been brought back to the concert stage and played to today's music-loving audience. Flaviu Mogoșan, Gabriel Bebeșelea, Ciprian Gabriel Pop are among them. Cluj interpreters, those from the Opera and those from the Philharmonic, were also actively involved in the restitutions of Enescu.

The journey through the creation of the young Enescu shows us a composer in full formation, with an impeccable technique in the construction and orchestration, with a remarkable symphonic instinct and an innate dramatic sense.

Key words: George Enescu, early creation, stylistic attraction poles, remarkable symphonic instinct, innate dramatic sense, reconstruction after sketches, reconstruction after tempo, performance in concert.

Rezumat

Noi restituiri enesciene

După o incursiune similară anterioară (a se vedea *Arta, Arte audiovizuale*, 2017), articolul ia în vizor un șir de lucrări timpurii ale lui George Enescu: scena lirică *La vision de Saul*, 1895, *Ouverture tragique*, 1895, *Ouverture triomphale*, 1896, cantata *Laurore*, 1898, oratoriul *Ahasverus*, 1895, *Fantaisie* pentru pian și orchestră, 1898.

Sunt analizate sursele literare ale opusurilor adolescente, particularitățile arhitectonice și de scriitură, poliile de atracție stilistică spre care gravitează.

Autorul ține să pună în valoare efortul muzicienilor, grație cărora compozițiile „de școală” ale lui George Enescu au fost readuse în scena de concert și redat publicului meloman de astăzi. Printre aceștia se numără Flaviu Mogoșan, Gabriel Bebeșelea, Ciprian Gabriel Pop. În restituirile enesciene s-au implicat activ și interpreții clujeni, cei de la Operă și cei de la Filarmonică.

Periplul prin creația tânărului Enescu ne arată un compozitor în plină formare, cu o tehnică impecabilă la nivelul construcției și orchestrației, cu un remarcabil instinct simfonic și cu un simț dramatic înăscut.

Cuvinte-cheie: George Enescu, creație timpurie, poliile de atracție stilistică, remarcabil instinct simfonic, simț dramatic înăscut, reconstituire după schițe, reconstituire după știme, interpretare în concert.

Recent first auditions at the Transylvania Philharmonic and the National Opera in Cluj have revealed new facets of Enescu's teenage composition progress.

The lyrical scene *La vision de Saül* is written during the studies with Jules Massenet in Paris and bears the date of June 19, 1895, when the author was not yet 14 years old.

Massenet appreciates the work, which proves "symphonic instinct, unity and great authenticity from a dramatic point of view".

The work is made up of an orchestral prelude and five scenes, with three soloists (Saul, David

and Michal), being supported from the pit and the backstage.

From a stylistic point of view it oscillates between Wagnerian influences and French lyricism. Symphonic character, expressive vocal writing, dramatic culminations are found in this biblical scene, written by a common writer, Eugène-Felix Ademis, who was probably inspired by the drama of Voltaire. It is a text that was proposed to the Rome Prize candidates in 1896.

Later, young Debussy will win the prize, also with a vocal-symphonic work.

The effort of the Cluj Opera deserves appreciation, as it presented the work in concert, with the substantial contribution of conductor Gh. Victor Dumănescu and soloists Cristian Hodrea, Cristian Mogoșan and Irina Săndulescu Balan.

The score, the parts and the piano excerpts were excellently made by Flaviu Mogosan, after the original manuscript, extremely readable. The backstage orchestra was pre-recorded, so the score could be performed according to the author's will.

We consider that young Enescu proved an amazing dramatic sense in this ample work of about 30 minutes, warmly received by the public in April 2019.

Another area of great interest is the concert of the Cluj-Napoca Philharmonic on December 7, which presented in the first absolute audition no less than five works directed by Gabriel Bebeșelea.

The concert began with two concert overtures, Overture tragique op.6 and Overture triomphale op.11, composed at 14 and 15 years old respectively.

The numbering of the "school" opuses (Saul had op.2) shows us a composer in full formation with an impeccable compositional technique at the level of construction and orchestration.

Here too, the stylistic influences lean towards Brahms, the Viennese influence being more visible than the Parisian one.

The first part of the concert ended with a fragment from the "Strigoi" (The Ghosts) oratorio (1916), already a mature work, in the interpretation of tenor Tiberius Simu (Avald's monologue from the first part of the Oratorio).

We mention that Gabriel Bebeșelea recorded a CD of great prestige (Capriccio Viena) with the Berlin Radio Orchestra, following the concert presentation of the Oratorio on September 26 in Berlin, with the same orchestra.

The reconstruction of the manuscript (piano voices) was done in the 1970s and the orchestration belongs to Sabin Păutza.

The second part included a short L'aurore cantata, soprano, women's choir and orchestra, finished in Paris on 8 January 1898 on the lyrics of the French poet Leconte de Lisle. It is a short cantata (about 7 minutes), with more mature stylistic coordinates, where the influence of the French school is largely felt.

Parnasian poet, Leconte de Lisle (1818-1894) reprises here also the great myths of Oriental civilization.

It was of great interest the first audition of Ahasvèrus op.5 (first part), written immediately after Saul in the autumn of 1895, on the Libretto written in 1892 by French playwright Lucien Augé de Lassus.

The first three scenes, blasphemy, pleasure and love are dated as follows:

— the first scene *Le blasphème*, September 28, 1895

— scene II is entirely orchestrated

— scene III, *L'Amour*, is partially orchestrated, without a final date.

Gabriel Bebeșelea drafted the two overtures and the cantata *L'Aurore*, also finishing the orchestration of the third painting from Ahasvèrus after the sketches found at the Enescu Museum.

This first part is a visible leap after Saul. Composer Charles Koechlin writes in the article in the musical magazine *Le Ménestrel* (March 22, 1935) *Souvenirs from Massenet classes*: "1er tableau d'Ahasvèrus d'Enesco, Etonnant Comme développement, sit beaucoup plus modern d'harmonies que musique de l'an dernier". (First painting by Ahasvèrus de Enescu. Amazing as development and much more modern in harmony than his last year music).

Octavian Lazar Cosma also studied this manuscript at the Enescu Museum. He notes: "Even from the orchestral introduction, the sober, merciless atmosphere of the future action is drawn through the violoncello theme, preaching intonational formulas so common in Enescu's works. In Ahasvèrus, as opposed to other lyrical attempts, in the musical discourse, the choir's interventions, the pathetic, in the first painting and lyrical in the second, have an important role."

This first part is written for soloists, mixed choir and orchestra, with Diana Țugui, Tiberius Simu, Michael Mrozek, Ruben Ciungan, Sándor Kőpeczi and the Philharmonic choir conducted by Cornel Groza, with a duration of approximately 30 minutes.

It is a significant moment in young Enescu's creation. After Saul, Ahasvèrus, and later the Ghosts (Strigoi) are mere accumulations for Oedipus.

It is clear that it would have not been born without these prior accumulations, which show us to what extent its preparation relies on the experiences previously acquired.

Among these, Ahasvèrus, through the drama of the first part and the lyricism of the next parts, represents a point of support for future developments.

The score also has short directions, which show that the author also considered a stage version, including intermingling of dancing moments, etc.

And one last restoration: *Fantaisie* for piano and orchestra, written in 1898 and performed in the first (and only) audition on April 8, 1900 in Bucharest and conducted by the author himself at the Romanian Athenaeum, with the solo pianist Theodor Fuchs, to whom he dedicated his work. It will also be performed at the “Gheorghe Dima” Music Academy in Cluj in November. The score parts found at the Enescu Museum allowed for the reconstruction of the lost score by composer Ciprian

Gabriel Pop, to whom we give our thanks here.

BIBLIOGRAPHY

Cophignon, Alain. Georges Enesco. Paris: Ed. Fayard, 2006.

Cosma, Octavian Lazăr, Oedipul enescian, București: Editura Muzicală, 1967.

Koechlin, Charles, Souvenirs de la classe de Massenet, Le Menestrel, 22.03.1935.

Țăranu, Cornel. Enesco dans la conscience du present. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1981.

3)

Ahasvéus.

Prologue. Le Gasphème.

Allegro

Flute 1
Flute 2
2 Clarinets
2 Bassoons
Horns I & II
2 Trumpets
3 Timpani
Cymbals
3 Bells
Violins I & II
Viola
Violoncello
C. - Bass

Vasile CHISELIȚĂ

MAESTRUL CONSTANTIN BARANOVSKI, MUZICIAN ÎN ORCHESTRA „FOLCLOR”: REPERE DIN BIOGRAFIA DE CREAȚIE

DOI: 10.5281/zenodo.3597230

Rezumat

Maestrul Constantin Baranovski, muzician în orchestra „Folclor”: reper din biografia de creație

În prezentul demers, autorul evidențiază, sistematizează și analizează, într-o manieră succintă și sumară, unele aspecte din biografia formativă, cariera profesională, creația de interpret instrumentist, aranjor și compozitor a lui Constantin Baranovski, membru notoriu al galeriei artiștilor de vază ai orchestrei populare profesioniste „Folclor”. Ca sursă de inspirație în conturarea problematicii cercetării au servit, pe de o parte, unele date și materiale, în mare, inedite, oferite de fondurile arhivistice ale TRM, în special, procesele verbale ale Consiliului artistic, partiturile muzicale, fișierele creațiilor din cartoteca instituției, iar pe de alta, interviurile audio, realizate personal cu protagonistul și cu alți artiști din orchestra „Folclor”, inclusiv fotografiile de epocă din arhiva artistului, cărora li se alătură și unele informații, apărute în presă și în anumite publicații tangente la temă.

Cuvinte-cheie: muzică neo-tradițională, Constantin Baranovski, orchestra „Folclor”, biografie, creație, tradiție orală, genuri, actualizare, readaptare culturală, Republica Moldova.

Summary

Maestro Constantin Baranovski, musician in the „Folclor” Orchestra: marks of a creative biography

In the present study, the author highlights, systematizes and analyzes, in a brief and summarizing manner, some aspects of the biography, the professional career, the creation as instrumental folk performer, arranger and composer of maestro Constantin Baranovski, a notorious member of the great gallery of the leading artists in the professional folk “Folclor” Orchestra. As a source of inspiration in the outline of the research issues, there were, on the one hand, some data and materials, novel to a great extent, provided by the archive funds of Tele-Radio Moldova, in particular, the Minutes of the Artistic Council, the musical scores, the files of the creations in the institution’s filing cabinets, and on the other hand, audio interviews, made personally with the protagonist and other artists of the „Folclor” Orchestra, including the vintage photos from the artist’s archive, which are accompanied by some information appeared in the press and in certain publications related to the theme.

Key words: neo-traditional music, Constantin Baranovski, „Folclor” Orchestra, biography, creation, oral tradition, genres, actualization, the cultural re-adaptation, Republic of Moldova.

Un loc distinct în galeria artiștilor de vază ai orchestrei populare profesioniste „Folclor” îl ocupă maestrul Constantin Baranovski. Muzician de formație academică, instrumentist de vocație folclorică, deopotrivă clarinetist virtuoz, talentat pedagog și iscusit îndrumător al tinerelor talente, personalitatea-i de creație îl recomandă, în primul rând, ca excelent improvizator, ingenios aranjor și creator/compozitor de muzică neo-tradițională. Protagonistul se remarcă, mai presus de toate, prin contribuția-i de excepție la opera specială de documentare, fixare, intabulare, reactualizare,

patrimonializare, modernizare și valorificare a moștenirii muzicale orale moldovenești basarabene. Din rodul muncii sale de artist, interpret și izvoditor popular izvorăsc, iriază și se afirmă, cu întreaga forță, plenitudine și vivacitate, noile forme, tendințe estetice și etosul muzicii tradiționale românești, domeniu important al spiritualității populare, care se vede impus să-și renegocieze dinamic, în continuu, rostul, identitatea, utilitatea și vizibilitatea publică, în cadrul larg al artei profesioniste, în contextul hegemonic al societății contemporane globalizante.



Fig. 1. Maestrul Constantin Baranovschi, 2005

Modest din fire, onest, oarecum retras în sine – probabil, puternic marcat de experiența traumatică a deportărilor staliniste din anii copilăriei, dar și de stigmatul politic represiv din perioada sovietică – Constantin Baranovschi nu agreează nici frazeologia emfatică, nici vorbăria excesivă și nici laudele sau bravada înfumurată în adresa propriei persoane. În locul vorbelor mari și pretențioase, maestrul preferă să-și concentreze gândirea și atenția, să studieze, să asimileze și să se inspire din valorile tradiției muzicale străbune, din opera marilor predecesori și generatori ai artei lăutărești naționale, pentru a crea, în mod inventiv și inovator, pentru a formula și transmite publicului contemporan propria viziune artistică despre cultura sonică reprezentativă a neamului. Înzestrat cu un simț estetic deosebit, ajutat de pregătirea-i profesională academică, de harul improvizator de excepție și de nestăvilita putere de muncă, muzicianul, interpretul și creatorul Constantin Baranovschi exprimă, tot ce are de spus lumii, în limbajul sonor al melosului de resursă folclorică, „prin frumoasele melodii populare” [2, p.49].

Cu toate că a activat în orchestra „Folclor” o perioadă îndelungată, însumând în total peste 37

de ani de muncă creatoare (1968-2005), timp în care maestrul a contribuit, în mod substanțial, la îmbogățirea, diversificarea stilistică și promovarea mediatică a repertoriului merituosului colectiv, sub auspiciul Televiziunii și Radiodifuziunii Moldovenești (astăzi – IPNA Compania „Teledifuziune-Moldova”, în continuare, abreviat – TRM), lucrări științifice despre rolul și valoarea aportului artistic a lui Constantin Baranovschi lipsesc, în mod paradoxal, aproape în totalitate. Cu excepția modestului eseu publicistic, schițat de Constantin Dragomir și inclus în monografia despre orchestra „Folclor” (1981) [2], dar și a două-trei articole jurnalistice de presă, alte publicații speciale la temă nu se remarcă.

În prezentul demers, constrânși de limitele extrem de reduse ale spațiului editorial, dar și de stadiul documentării și cercetării, vom evidenția, expune și analiza, într-o manieră succintă și sumară, unele aspecte referitoare la biografia formativă, cariera profesională, creația de muzician, interpret, aranșor și compozitor a lui Constantin Baranovschi, apte a pune în valoare rolul său semnificativ în procesul cristalizării și promovării unei noi direcții stilistice în arta populară contemporană autohtonă – muzica neo-tradițională din a doua jumătate a secolului XX și începutul celui de-al XXI-lea, evoluând în perioada sovietică și cea post-sovietică (de după 1991). Ca sursă de inspirație în conturarea problematicii cercetării au servit, pe de o parte, unele date și materiale, în mare, inedite, oferite de fondurile arhivistice ale TRM, în special, procesele verbale ale Consiliului artistic, partiturile muzicale, fișierele creațiilor din cartoteca instituției, iar pe de alta, interviurile audio, realizate personal cu protagonistul și cu alți artiști din orchestra „Folclor”, inclusiv fotografiile de epocă din arhiva artistului, cărora li se alătură și unele informații, apărute în presă și în anumite publicații tangente la temă.

Constantin Baranovschi s-a născut la 6 noiembrie 1946, în satul Echimăuți, raionul Rezina, RSS Moldovenească, într-o familie de intelectuali funcționari. Mamă-sa, Efrosinia (n. 1914-1958) a fost învățătoare în școala primară, iar tatăl, Simion (1910-1951) – medic primar (felcer). Părinții au educat patru copii, doi băieți și două fete. Constantin era al treilea copil în familie. El a avut un frate mai mare, pe nume Vitalie (1939-2007) și două surori. Cea mai mare, Galina (1940-2018), a făcut studii la Școala medicală, apoi la Institutul de Medicină din Chișinău, inclusiv la Institutul

Pedagogic din Tiraspol. Sora mai mică, Silvia (n. 1950), a fost înstrăinată mult timp de părinți, familie și frați, în urma deportărilor politice în masă de după război. Pe parcursul a peste 10 ani, ea s-a aflat departe de casa natală, în regiunea Siberiei.

Calvarul familiei Baranovschi a început încă din anul 1951, când tatăl Simion cade drept victimă a represiunilor staliniste, el fiind arestat de poliția politică NKVD și executat, chiar în același an, prin împușcare, în subsolurile temniței din Odesa. În anul 1952, autoritățile sovietice de ocupație adâncesc și mai mult drama însângerată a familiei văduvite, deportând pe mama și cei patru copii ai săi. Astfel, în miezul unei nopți de vară, în iulie 1952, cu toții au fost treziți, scoși din casă de militarii înarmați, fiind ambarcați în vagoanele de vite și strămutați în Kazahstan, într-un sat din regiunea Kizil-Orda, unde au fost obligați să locuiască în regim de reședință forțată, o formă specială de detenție politică, pe care puterea totalitară o numea – precum rezultă din adevărul, eliberată familiei de Procuratura Republicii Moldova în data de 03.08.1992 – cu termenul cinic, ironic și evaziv „spețposelenie”.

După aproape un an de chinuri, umilințe, lipsuri și suferințe, în rezultatul evenimentelor legate de grațierile în masă, produse în urma decesului lui Iosif V. Stalin, familiei Baranovschi, în data de 09.04.1953, i se permite să se repatrieze la baștină. Locul reînțoarcerii a fost ales însă satul Gordinești, casa bunicilor mamei, întrucât ultima locuință de serviciu din Pereni, repartizată anterior tatălui, nu le mai aparținea. Sora Silvia, fiind prea mică și neputincioasă, nu a putut fi însă luată de familie în dificila și istovitoare călătorie de revenire în Patrie. Condițiile grele, improprie și periculoase, în vagoanele de marfă, care le ofereau transportul feroviar, constituiau un risc major pentru viața minorei, din care cauză, mama Efrosinia luă decizia de a o lăsa în internatul de copii mici din orașul Aralsk, unde fusese plasată, pentru un anumit timp. Ea hotărî să se întoarcă doar cu cei trei copii mai mari ai săi. După întoarcere, însă, în anul 1958, în urma gravelor prejudicii aduse sănătății, cauzate de condițiile inumane ale deportării, mama se stinge subit din viață, nereușind să-și revadă fiica înstrăinată. Doar după aproape un deceniu, în anul 1962, sora mai mare Galina reușește să o găsească pe Silvia în Kazahstan, de unde o va aduce la baștină.

Despre cauza adevărată a condamnării tatălui, familia îndurerată a aflat foarte tardiv, în perioada

reabilitărilor gorbacioviste. Astfel, prin adevărul, semnată de Procuratura RSS Moldovenești, eliberată pe numele Galinei, în data de 28.08.1991, se certifică expres faptul, că Simion Baranovschi a fost incriminat pe nedrept, din motive politice, lui aducându-i-se acuzația de „membru al Partidului democrat agrar și propagandă antisovietică”. Pentru grava eroare judiciară comisă, în urma căreia a fost ucis un om nevinovat, tată a patru copii, aflat încă în floarea tinereții, la doar 41 de ani, autoritățile sovietice, chipurile deja „reformate” în perioada perestroikăi, nu găsesc alte argumente decât invocarea unor simple „scuze pentru nedreptățile pricinuite părinților și membrilor familiei”. Stigmatul de opresat politic l-a urmărit însă pe fiul martirului Simion, pe muzicianul, instrumentistul și creatorul Constantin Baranovschi, de-a lungul întregii perioade sovietice. Deseori, eticheta nefastă de „dușman al poporului”, transferată mecanic pe propria-i identitate, i-a creat numeroase probleme în calea afirmării profesionale. Nu întâmplător, într-un interviu de presă din anul 1998, artistul evocă anume caracterul dramatic și nefast al destinului său, moștenit din calvarul represiunilor politice ale familiei paterne, pe care-l rezumă, spunând: „atâta durere mi-a rămas în suflet, încât nu mai este loc de răzbunare” [4, p.4].

Dragostea și atracția magnetică față de miracolul sunetelor, viitorul muzician și-o dezvăluie încă din fragedă copilărie. Îi plăcea, precum ni s-a destăinuit, să meștească artizanal, cu mijloacele rudimentare, avute la îndemână, pe pașiștile satului matern, diverse forme de fluierașe din soc. I se părea, că acestea erau capabile să răspândească în spațiu semnalul magic al vieții sale. Totodată, el poseda și un bun auz muzical, o voce cristalină. Îi plăcea să cânte, să îngâne melodiile auzite. Observând predilecția fiului spre lumea tainică a muzicii, aflând, în plus, de la un nepot, despre existența unei școli de muzică pentru copii la Chișinău, cunoscută, pe atunci, școală republicană de unsprezece ani „Eugen Coca” (actualmente, liceul muzical „Ciprian Porumbescu”), în anul 1957, mama Efrosinia îl aduce pe fiul ei la internatul acestei instituții, situat pe str. Fontannaia, unde va fi testat și acceptat la studii, în clasa de clarinet. Costică avea vârsta de doar 10 ani și abia terminase clasa a IV-a la școala din Gordineștii bunicilor. Studiile la clarinet și le dorea, de fapt, cu ardoare, încă din mica copilărie, când avuse diverse prilejuri de a-i admira sonoritatea diafană în componența diferitelor fanfare tradiționale lăutărești, care veneau de

prin părțile Dondușenilor, Edineților și Ocnitei, să cânte pe la jocurile, nunțile și serbările din satul Gordinești. Primul său profesor de clarinet i-a fost Vitalii Kalujenko, însă după câteva luni de studii este transferat la Nicolae Iordachi, care a fost, un timp, și director al școlii/liceului „E. Coca”, ulterior, profesor de clarinet la Conservatorul din Chișinău (Institutul de Stat al Artelor). Acest vrednic specialist a exercitat o influență formativă decisivă asupra viitorului muzician. Prin anii 1960-1961, tânărul elev a avut prilejul să asculte și să admire, în repetate rânduri, taraful cinematografului „Chișinău”, condus de faimosul violonist, aranjor și compozitor Isidor Burdin, în care-și etala talentul cântărețul Nicolae Sulac, aflat la începuturile carierei sale artistice. La școala „E. Coca”, Constantin Baranovschi a învățat șapte clase, absolvind-o cu succes în anul 1964.

În același an, proaspătul absolvent de liceu muzical intră la Institutul de Stat al Artelor „G. Musicescu”, la „facultatea de interpreți”, moștenitoarea fostului conservator, restructurat și redenumit în anul 1960. În primii doi ani de studii universitare, este repartizat în clasa lui Anatoli Musenko, iar în cursurile superioare – la faimosul pedagog, clarinetist și pedagog Eugen Verbețchi. În calitate de coleg de curs, l-a avut pe talentatul muzician și instrumentist Simion Duja. În anii inferiori ai conservatorului, i-au fost colegi și Constantin Rusnac, Vasile Crăciun, Aurelian Dănilă, Vasile Iovu, viitori celebri muzicieni, instrumentiști, aranjori, compozitori, cercetători, cu toții – absolvenți ai reputei școli muzicale „E. Coca”. În anul 1969, Constantin Baranovschi finalizează cu succes studiile de conservator, fiind înrolat în armata sovietică, unde-și satisface serviciul, timp de un an, ca și clarinetist, în orchestra Statului Major din Odessa.

În orchestra „Folclor” a fost invitat la începutul anului 1968, pe când era încă student în anul IV de studii la Institutul de Arte. A beneficiat de propunerea colegului său clarinetist Simion Duja, pe atunci, titular în acest colectiv, încă de la fondarea lui, în decembrie 1967. Acesta-și dorea însă să fie transferat în Orchestra simfonică a Filarmonicii din Chișinău, la sugestia ademenitoare a dirijorului Timofei Gurtovoi. Astfel, după ce susține cu succes o scurtă testare a nivelului profesional, organizată de dirijorul Dumitru Blajinu, în compania unor muzicieni și redactori muzicali din cadrul Teleradiodifuziunii Moldovenești (TRM), din data de 19 ianuarie 1968, Constantin Barano-

vski este angajat ca titular al orchestrei „Folclor”, unde i se deschide calea unei lungi, bogate și prodigioase cariere artistice de muzician, interpret, aranjor și compozitor popular. Acestui colectiv i se va dedica cu toată seriozitatea și sârguința, cu capacitățile creatoare și talentul muzical deosebit.



Fig. 2. Riturnela la cântecul „Are mama doi feciori”, cl. C. Baranovschi, voce V. Cojocar, „Folclor”, 1981

În paralel, va activa, ca instrumentist, în orchestra populară „Mărțișor” (cond. Serghei Ciuhrii), cu care a colaborat, încă din perioada studenției (1966), până în anul 1972. Acolo era, cum susține artistul, un veritabil „focar de muzică”, în jurul căruia se adunau cei mai buni entuziaști ai domeniului, instrumentiști, cântăreți și aranjori populari, pentru a beneficia de atmosfera formativă excelentă a laboratorului de creație, pentru a crește profesional și a se lansa în cele mai prestigioase orchestre, pe „scena mare” a muzicii. Constantin Baranovschi a activat, de asemenea, și în calitate de pedagog, la Școala de muzică de șapte ani din Chișinău (1971-1975), inclusiv ca și profesor de clarinet și orchestrație la Institutul de Stat al Artelor (1971-1982). Este căsătorit din anul 1978. Cu soția Maria (n.1952), de profesie pedagog de limba română, a crescut și educat doi fii. Cel mare, Simion (n.1979), a urmat cariera tatălui său: este muzician, naist, fluieraș, interpret la aerofone și aranjor, autor a zeci de înregistrări în fondurile TRM, profesor la Școala de muzică „V. Poleacov” din Chișinău. Talentul de excepție și l-a etalat și confirmat la vârsta de 13 ani, în cadrul Concursului republican al interpreților la instrumentele populare „Barbu Lăutaru” (ediția II-a, 1992), unde a obținut Premiul I, împărțit cu Cezar Cazanoi și Nicușor Sava [6, p.6]. Fiul cel mic, Dragomir (n.1980), a absolvit Institutul Agricol, îmbrăți-

șând o profesie înrudită cu aceea, pe care a avut-o regretatul său bunic Simion – medicina.

Ajuns la vârsta senectuții, maestrul Baranovschi își amintește, cu oarecare ironie și descendență, de condițiile precare, în care aveau loc repetițiile orchestrei „Folclor”, la începuturi: o cămăruță îngustă de lângă ospătăria instituției, strâmtă, incomodă, insalubră, în care deseori se strecurau picăturile de ploaie, deteriorând partiturile și instrumentele muzicale. Aceste incomodități descalificante erau favorizate și de atmosfera de invidie și boicot, subtil regizată de administrație, intens alimentată însă de atitudinea membrilor mai vechii orchestre rivale din cadrul TRM, numită „populară de estradă”, condusă de Al. Vasecikin și V. Vilinciuc. Se cunoaște, că acest colectiv promova repertoriul sovietic, diversele forme de stilizare, contrafacere, instrumentalizare politico-ideologică și alienare a folclorului național, în total contrast cu suflul nou de spirit melic național, pe care îl aducea, la radioul și televiziunea republicană, orchestra „Folclor”. Uneltirile descurajante ale rivalilor nu și-au atins, totuși, scopul. Tânărul colectiv de entuziaști, încurajat de talentul, perspicacitatea, viziunea inovativă a dirijorului, violonistului și aranșorului Dumitru Blajinu, continua să muncească, să creeze și să avanseze în măiestria interpretativă. Repetițiile aveau loc, de obicei, după masă, de la orele 14.00, astfel încât să poată fi coopțați toți membrii, în majoritate, studenți. În prima echipă de artiști se aflau, cum menționează și protagonistul, violoniștii Ignat Bratu, Vasile Bradu, Dumitru Grinenko, Gheorghe Velișco, Iacov Stanislavski, Mircea Oțel (în 1970, transferat la „Lăutarii” lui N. Sulac), țambaliștii Vasile Crăciun și Vladimir Sârbu, naistul/flautistul Vasile Iovu, acordeonistul Sergiu Pavlov/Păvălache, violoncelistul Ion Josan, contrabasistul Petrică Vieru ș. a. Printre soliștii vocali, își amintește cu admirație de Ion Paulencu, Nina Ermurachi, Veronica Mihai și Larisa Arseni. La partiția de braci, nu era unitate. Dirijorul Dumitru Blajinu depunea – cum remarcă artistul – eforturi extraordinare pentru a obține câte o unitate nouă, pentru a îmbogăți paleta timbrală a orchestrei.

Prima lucrare în repertoriul său solistic cu orchestra „Folclor” a fost „Sârba lui Costică”, pe care a propus-o în primăvara anului 1969, în calitate de piesă proprie, „improvizată personal”, nerecunoscută însă ca atare. Era un produs muzical „de autor”, o melodie de dans în stil de sârbă, profund inspirată, reimaginată și recreată din tezaurul

stilistic și intonațional al folclorului basarabean. Aranșamentul orchestral al piesei sale a fost realizat de țambalistul Vasile Crăciun, un bun cunoscător al armoniei și instrumentației, care a venit în ajutor colegului, încă neinițiat în arta orchestrației. Titulatura piesei i-a fost propusă de dirijorul Blajinu, care dorea, prin relevanța denumirii, să faciliteze aprobarea, fără probleme, la Consiliul artistic al TRM. Numele lucrării tindea să sugereze ideea, că ar fi o creație orală, recte „folclorică”, „autohtonă” și „autentică”, așa cum cereau normativele politicii repertoriale din epocă. Se cunoaște, că fiecă autor ce prezenta o piesă de muzică populară la Radioteleviziune „era obligat – cum notează și compozitorul T. Chiriac, fost membru al acelei instanțe de control și cenzură – să autentifice sursa de unde a cules-o. Și deoarece de multe ori asemenea piese erau compoziții proprii (cărora nu li se recunoștea acest statut), autorii erau nevoiți să ascundă adevărul” [1, p.74]. Așa a fost și în cazul creației „Sârba lui Costică”. Inițial, la Consiliul artistic, ea fost acceptată doar ca „prelucrare” de V. Crăciun [PV: 18.04.1969, p.1]. Recent însă, conform listei oficiale, eliberate autorului de direcția patrimoniului a TRM, i s-a recunoscut statutul de „aranșament” propriu. În lumina teoriei creditelor, propusă de compozitorul Dan Dediu, aranșamentul poate fi considerat drept „copie parțială” din folclor, „adaptare și extindere creatoare, cu adaosuri” importante de autor [3, p.50]. În legătură cu aspectul privind categorisirea și aprecierea creațiilor la Consiliul artistic al TRM din perioada sovietică, trebuie de menționat și faptul, că de cele mai multe ori, sub paravanul pretinsului criteriu al oralității și anonimatului, puterea totalitară tindea (și reușea!) să promoveze, să mediatizeze, să difuzeze și să inoculeze adânc, în conștiința publică, diversele specii de cântec sovietic. Narativele politico-ideologice despre „viața nouă”, munca socialistă, serbările statale oficiale etc., erau create, de regulă, la comandă, de voie sau de nevoie, de către diverși poeți, cantautori și creatori ai vremii. Acestea erau prezentate publicului larg, prin intermediul difuzării radiotelevizate, drept piese „de folclor”, cântece „populare moldovenesti”, fenomen ce repercutează, cu efectele îndocrinării ideologice, la nivelul mentalului colectiv, până în zilele noastre.

De-a lungul timpului, maestrul Constantin Baranovschi a participat activ, cu propriile contribuții componistice, fie sub formă de aranșamente, fie sub cea de prelucrări sau creații originale de

muzică populară, la diverse foruri artistice naționale și internaționale. Printre cele mai importante evenimente se remarcă, în acest sens, Concursul republican de prelucrări și creații originale pentru orchestra populară, organizat de Ministerul Culturii, începând cu anul 1979 (cu ediții biennale, ulterior, anuale, până în 1992), Concursul internațional de creație și interpretare a romanței românești „Crizantema de argint” din Chișinău, începând cu anul 1992, Concursul de același gen „Crizantema de aur” din Târgoviște, România (edițiile din perioada 1994-1998), Concursul televizat „Cântați cu noi” (mai multe ediții, începând cu anul 1981) ș.a. În cadrul acestora, a promovat tineri interpreți, instrumentiști și soliști vocali ai genului, inclusiv talentați creatori de texte, poeți și scriitori locali și din întreg spațiul românesc, învrednicindu-se de valoroase premii și distincții din partea juriului. În perioada recentă, a lucrat, de asemenea, la lansarea a 32 de cântece și romanțe, prezentate sub formă de aranjamente și compoziții proprii, în interpretarea talentatei artiste, soliste și cantautoare Ileana Țurcanu, înmănuncheate pe două CD-uri: „Romanță, veșnic să trăiești” (2015) și „Pe dragoste tot se ține” (2017), ambele editate în „AL studio”, Chișinău.

Numărul total al creațiilor de muzică neo-tradițională ale lui Constantin Baranovschi nu se cunoaște, la etapa actuală, cu exactitate, el diferind de la o sursă la alta, fără a putea fi, în mod obiectiv, unul finit. Astfel, lista fonogramelor din fondul TRM, obținută de protagonist de la departamentul patrimoniu al instituției, indică 147 „aranjamente”, 119 „compoziții” și 39 interpretări ca „solist”, dintre care 7 sunt compoziții proprii, 2 – compoziții de alți autori, iar 30 – aranjamente, în total – 305 creații. Consultând însă procesele verbale ale Consiliului artistic, partiturile autorului, păstrate în bibliotecă, fișierele fonogramelor din cartoteca TRM, inclusiv conținutul celor două CD-uri menționate mai sus, am putut realiza un tablou statistic mai apropiat de adevăr, pe care l-am sintetizat într-o listă generală a lucrărilor autorului. Aceasta cuprinde 259 creații vocale și 121 creații instrumentale. În total – 380 de lucrări, scrise în partitură, pentru soliștii vocali, soliști la instrumentele (vioară, violă, violoncel, cobză, țambal, nai, fluier/flaut, caval, ocarină, acordeon, clarinet, trompetă, trombon, oboi) incluse, ca elemente de bază sau adiționale, în diversele formule ale orchestrei populare moderne. Majoritatea absolută a lucrărilor este realizată cu suportul de

creație al orchestrei „Folclor”. Din numărul total al lucrărilor se evidențiază 157 creații proprii, originale, de autor (117 vocal-instrumentale și 40 instrumentale și orchestrale), ceea ce demonstrează, că „cota” aportului creator, inventiv, personal al lui Constantin Baranovschi, la dezvoltarea genului de muzică neo-tradițională, se ridică la circa 40%.

Extrem de diversă și bogată tipologic, structura genurilor abordate de autor tinde deopotrivă să identifice, să sistematizeze, să standardizeze, să conserve, să reactualizeze și să dezvolte trăsăturile stilistice și sintactice emblematică ale modelelor de expresie, moștenite din tradiția orală a folclorului național. De fiecare dată, în fiecare piesă, creatorul apelează, într-o manieră academică, originală și inovativă, la arsenalul vast al posibilităților de expresie armonică, polifonică, dinamică și timbral-coloristică, pe care îl oferă noile orchestre populare profesioniste, străduindu-se astfel să evite limbajul șablonard, static, monoton. Beneficiind de pregătirea academică în domeniu, de cunoașterea practică a folclorului și a normelor sale stilistice, inclusiv a legilor formei, a scriiturii, a principiilor de compoziție pentru orchestra populară modernă, maestrul Constantin Baranovschi excelează, în primul rând, în genurile lirice. Paleta largă a acestora se extinde deopotrivă asupra categoriilor tipologice vocal-instrumentale și instrumental-orchestrale, proiectând, cu ingeniozitate, în spațiul larg al percepției populare, universul estetic multicolor al muzicii neo-tradiționale contemporane.

Printre genurile lirice vocal-instrumentale reprezentative, preluate sau recreate din tradiție, în baza textelor poetice folclorice, sau a celor originale, nou-create de scriitorii profesioniști, se evidențiază: 1) doina în ritm liber improvizatoric, cu tematică diversă (de dragoste, înstrăinare, păstorească, de codru, despre natură, lumea socială și sentimentală a omului etc.), inclusiv 1.a) creațiile compozite, de structură binară, articulate în formă de ciclu poetic păstoresc (doină-joc), sau cele 1.b) imitând modelul dinamic al acestuia; 2) cântecul liric propriu-zis, de regulă, axat pe un ritm fix, uneori, cu ușoare inflexiuni improvizatorice libere, abordând o arie tematică extrem de largă (nostalgia, înstrăinarea, dragostea, dorul, meditația, recruții, războiul, de leagăn, umorul social etc.), inclusiv 2.a) cântecele de joc, articulate în stil de horă lentă, horă bătută, brâu, sârbă, ostropăț, și 2.b) cântecul ciobănesc; 3) cântecul lăutăresc de petrece, de regulă, în ritmuri de dans; 4)

cântecul ceremonial de nuntă (de mireasă, mire, nuni, socri, de masa mare etc.); 5) romanța populară de resursă folclorică, centrată, mai cu seamă, pe creația de autor, care explorează, proiectează și reproduce simbolic orizonturile universului sentimental și dramatic al omului din epoca modernă (patimile, dragostea, profunzimea iubirii, dorul, durerea pierderii, nostalgia de satul natal, de copilărie, de tinerețe, de părinți, familie, neam), de regulă, exprimat în forme libere, elastice; 6) cântecul liric nou, axat pe narativul politico-ideologic al puterii sovietice, standardizat în diversele categorii tematice de propagandă (despre „viața nouă”, țară, serbări aniversare, munca socialistă, pace, fericire, prietenie internaționalistă, partid, război, armată, recruți etc.), de regulă, axate pe un ritm fix, în mișcare vicioasă. În categoria genurilor vocal-instrumentale de factură epică sau lirico-epică se delimitează: 1) balada populară păstorească; 2) balada istorică haiducească; 3) balada cu tematică nouă; 4) cântecele lirico-narative în caracter baladesc.

Nu mai puțin diversă este și categoria genurilor instrumental-orchestrale, în care pot fi delimitate: 1) melodiile instrumentale, care explorează și reinterpretează caracteristicile de bază ale ritmului, tempoului și formelor muzicale ale principalelor categorii folclorice de dans (hora lentă la 6/8 sau 2/4, hora bătută, brâul, sârba, ostropățul în măsura asimetrică la 7/16); 2) melodiile ceremoniale de nuntă; 3) piesele instrumental-orchestrale cu caracter concertant, de excelență și virtuozitate interpretativă, axate pe un ritm fix, printre care 3.a) melodiile de dor, de ascultare, de dragoste, în ritmuri legănate și tempo-uri mai lente, 3.b) hora concertantă, 3.c) bătuta-brâu concertant, 3.d) sârba concertantă; 4) melodiile concertante în ritm liber, tip doină; 5) studiul lăutăresc; 6) suita instrumentală; 7) poemul instrumental de inspirație păstorească, de structură binară sau ternară; 8) fantezia instrumentală; 9) creațiile instrumentale, inspirate de narativul politico-ideologic sovietic (dedicațiile aniversare).

Întru evidențierea unor mijloace inovaționale de expresie, utilizate în partiturile lui Constantin Baranovschi, aducem câteva exemple. Astfel, cel mai adesea, autorul preferă să dinamizeze profilul dinamic al pieselor. Această tendință se manifestă, mai ales, în genul de doină și cel de baladă. De regulă, de la o secțiune la alta a discursului, compozitorul recurge la schimbarea modului de articulare a acordurilor de acompaniament, pro-

cedând la alternarea manierei tenuto cu cea liber pulsatorie, pe care tradiția lăutărească o codifică sub termenul „tempo de brâu mărit”. În consecință, ritmul acompaniamentului armonic produce o înnoire substanțială a imaginii muzicale. Procedeul dat poate fi observat, de pildă, în partitura cântecului lirico-epic „Balada plopului” [P:5347-III], interpretat de Zinaida Julea (1986). Varierea metro-ritmului se atestă și în cântecul liric „Lung îi drumul codrului” (inclus în repertoriul lui Vasile Micușă) [P:7274-III], care ilustrează elocvent modul, în care stilul specific de horă lentă la 2/4, articulată în subdiviziuni ternare la nivelul optimii, este alternat cu stilul de „cadângea”, în ritm asimetric, încorporat măsurii 9/16. Combinarea formulelor de horă lentă la 6/8 cu stilul de doina în ritm rubato, articulată în maniera diferită, alternând forma tenuto cu cea liberă pulsatorie a acordurilor, este specifică discursului muzical al cântecului „Blestemat să fii, război” [P:6723-III], înregistrat în fondurile TRM de Valentina Cojocar.

La finalul scurtei noastre expuneri, ținem să menționăm, că opera muzicală a maestrului, aranjorului și compozitorului Constantin Baranovschi poate și trebuie să constituie, în continuare, obiectul unei cercetări muzicologice și antropologice speciale, care să pună în evidență meritele sale personale în crearea, cizelarea și promovarea valorilor muzicii neo-tradiționale contemporane, domeniu important și reprezentativ al culturii naționale, la edificarea căruia au conlucrat generații întregi de artiști autohtoni.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Chiriac T. Muzica românească de filiație ancestrală. Iași: Artes, 2006.
2. Dragomir C. Folclor. Chișinău: Literatura artistică, 1981.
3. Frățilă A. Compozitor versus Autor muzical (dezbateri). În: Muzica, 2016, nr.4, p. 25-54.
4. Ghimpu-Munteanu V. Atâta durere mi-a rămas în suflet, încât nu mai este lor de răzbunare. În: Țara, 1998, 5 mai, p.4.
5. P:=Partitura din biblioteca TRM (cu indicarea numărului respectiv de inventar).
6. Pîrău N. Primăvara concursului „Barbu Lăutaru”. În: Literatura și arta, 14 mai 1992, p.6.
7. PV=Procesul verbal al Consiliului artistic al Teleradiodifuziunii Moldovenești (TRM).

TRENDINȚE STILISTICE NOI ÎN COMPOSITICA CORALĂ ACADEMICĂ SPIRITUALĂ DE CONCERT UNIVERSALĂ LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI XXI

DOI: 10.5281/zenodo.3597234

Rezumat

Tendințe stilistice noi în compositica corală academică spirituală de concert universală la începutul secolului XXI

Scopul acestui articol este de a familiariza cititorul cu tendințele actuale ale compositicii corale academic universale și de a examina diferite aspecte și realizări moștenite din perioadele stilistice ale secolului trecut. După studierea numeroaselor publicații și surse electronice, autorul acestui articol a ales să prezinte unele dintre cele mai impresionante, în opinia criticilor de muzică occidentală, creații corale duhovnicești ale compozitorilor din diferite țări, continente și culturi. Sinteza stilurilor muzicii europene și latinoamericane, ai celor din India, Israel și Orientul Îndepărtat, inovațiile artei corale poloneze, britanice, ale celei din SUA și Țările Baltice se combină într-un nou creuzet al descoperirilor reciproce. Fenomenul similar se atestă acum și în Republica Moldova. Realizările școlii moldovenești de compoziție în acest domeniu sunt de asemenea remarcate în acest studiu.

Cuvinte-cheie: Compoziția corală, postmodernismul, polistilismul, eclecticismul, tehnicile compoziționale, sinteza stilistică, muzica corală spirituală și religioasă de concert.

Summary

New stylistic trends in the universal concert spiritual academic choral composition at the beginning of the XXI century

The aim of this article is to familiarize the reader with the current trends of academic choral composition and to examine various aspects and achievements inherited from the previous century's stylistic periods. Having studied numerous publications and electronic sources, the author of the article has selected to present some of the most impressive, in the opinion of Western music critics, spiritual choral works by composers from different countries, continents, and cultures. The synthesis of the styles of European and Latin American music, those of India, Israel and the Far East, the innovations of Polish, British, US and Baltic choral art combine in a new crucible of mutual discoveries. A similar phenomenon is now being witnessed in the Republic of Moldova. The accomplishments of the Moldavian school of composition in this domain are also noted in this study.

Key words: Choral composition, postmodernism, polystylism, eclecticism, compositional techniques, stylistic synthesis, concert spiritual and religious choral music.

Arta muzicală în secolele XX-XXI se confruntă cu un fenomen aparte. Capacitățile transmișiei mesajului sonor perfecționate intens duc la scăderea interesului pentru practicare amatoriască a muzicii în familie, acasă. Audiența e dornică să participe interactiv la evenimente muzicale - și se produce o linie de demarcare tot mai adâncă dintre ofertele așa-numitelor genuri de muzică de divertisment, usoară, de agrement și cele academice, deja și de specialiști apreciată ca „dificilă” [17]. Căpătăm un acces puțin mai larg la mostrele culturii muzicale din lume, la fel și la rezultatele studierii lor analitice prin inter-

mediul rețelei internet și accesului la unele date ale bibliotecilor electronice. Par informative datele privind arta corală, una dintre cele mai mult destinate intercomunicării. Ca una dintre cele mai străvechi și mai direct adresate mulțimii, ea oferă posibilități amatorilor și profesioniștilor să-și practice vocația fără condiții speciale ca sală de concert sau studioul amenajat pentru compunere și pentru interpretare/emisie sonoră, interacțiunea promptă între creator și interpreți cu audiența. Înaintea însă restricții fanteziei compozitorului: capacitățile fizice ale vocii umane, aranjarea vocilor pe verticală și orizontală,

apelarea simultană la texte în mai multe limbi fiind limitate.

În secolul XXI, tehnologiile moderne, inclusiv Internetul, VST și, ca rezultat, posibilitățile și simplitatea amestecării sunetului electronic și „live” au o influență vizibilă asupra muzicii academice, schimbând relațiile între compozitor, interpreți și public real în cele virtuale și impersonale [20]. Repudierea realizărilor compoziționale și interpretative tehnice a fost prea de tot formalizată, supusă schematizării artificiale matematice și fizice și a introdus în muzica corală o tentă străină de mecanicism, atât în compoziție, cât și în interpretare. Aceste momente negative au ajuns a denigra însuși ideea inițială. După cum susține compozitorul, maestrul de cor și Professor Emeritus of Choral Music and Music Education din University of Illinois School of Music Chester Lee Alwes: „*Serialismul a fost problematic pentru muzica corală datorită armoniilor sale dificile, disonante (adesea asociate, în special în raport cu Webern, cu linii melodice radicale) și absența unui centru tonic clar ca bază pentru forma muzicală. Poate previzibil, compozitorii corali au avut tendința de a evita acest stil radical în favoarea unor abordări mai tradiționale care păstrau cel puțin vestigii de organizare tonală*” [16; 1].

Doar foarte puțini dintre compozitorii secolului XX, ca Webern, Stravinski, Poulenc, Nono, Ligeti, Lutoslawski, Penderecki, Chathohausen, Denisov, Gubaidulina, Schnittke, Șcedrin, riscă să propună modalități de emiterie sonoră mai diferențiate decât *ordinario* (în cor - sunete intonate pe o vocală intermediară între *a* și *o*). Multe dintre procedeele elaborate în muzica pentru voci solistice sau de ansamblu de cameră, sau cele ale muzicii instrumentale moderne, se acceptă și în partitura corală. Diferențierea timbrală propune deja la finele secolului XX avantajul tratării partițiilor sub raportul instrumentării corale [27]. Se repropun deseori muzicii avangardiste și moderniste că: „*stilistica incertă nu contribuie la dezvoltarea artei, și stilul individual trebuie încurajat*” [13, p. 26-32].

Potrivit istoricilor și muzicienilor de artă, opiniile cărora sunt unite în culegerea lui M. S. Slonimski, începutul secolului XXI în muzica academică este marcat de o criză artistică profundă [10]. Aceste idei ale violoncelistului și organistului din Rusia Alexandr Kneazev într-un interviu oferit ziarului *Rossiiskaia gazeta* [30] sunt susținute și în monografia monumentală a lui Normann

Lembrecht [15]. Scăderea interesului față de activitatea compozitorilor academici este remarcată de cercetătorii din țările, unde muzica curentului avangardist (în sensul larg al noțiunii) a fost primită cu anumită simultaneitate [19]. Această ruptură între creator și consumatori de bunuri culturale se semnalează în monografia, elaborată de V. N. Holopova, la fel și în presa periodică mondială. Anastasia Buțko raportează de una dintre ședințele manageriale din Bonn în articolul și în spicuirile din monografia închinată muzicii academice din Tatarstan.[11, p. 74 – 77; 29] Se semnalează stagnarea tendințelor avangardiste de care, după cum remarcă A. Kneazev, „*toți au obosit*”, având în vedere și publicul, dar și interpreții;[30] căutarea lungă și absența unor noi tendințe semnificative, tranziția de la conceptul de muzică la Sound Art, pune pe prim plan crearea peisajelor sonore, design-ului sonor, plus componenta grafică și de divertisment.[8] Aceste noțiuni nu sunt altceva decât revigorarea realizărilor uitate ale trecutului, după cum remarcă și Andrei Tihomirov [32; 12, p. 295–313; 7].

La forul cultural din Moscova a fost acceptată poziția despre aprecierea postmodernismului ca fenomen negativ [24], care contribuie la discrepanța între muzica academică și baza melodică a genurilor de agrement și pierderea legăturilor de gen și stil cu așteptările ascultătorilor [25; 9]. Epoca postmodernismului este ambiguu privită din pozițiile pieții culturale suprasaturate de noțiuni din Europa de Vest. Compozitorii, criticii de artă și teoreticienii din America, Europa, Australia și Africa de Sud au oferit editorului Arved Ashby o serie de articole ce privesc problemele interpretării muzicii moderne, educării auditoriului, sferei tematice acoperite de repertoriu în polemici intense de pe poziții deseori contradictorii [14].

În general, muzica academică a secolului XXI păstrează tendințele din ultimul trimestru al secolului XX [6, p. 272; 3; 4]. La confluența mileniilor arta muzicală de concert clasică, după cum indică Nick Shave, include direcția polistilismului și eclecticismului și adesea adaogă elemente ale tuturor stilurilor muzicale caracteristice, indiferent de afilierea lor la arta muzicală academică [13, p. 26-32]. Între ele se indică stilurile pop, rock, jazz și tradițiile de dans asociate. Muzica academică (în special cea occidentală) se caracterizează și prin slăbirea diferențelor dintre genurile muzicale și lipsa unei direcții dominante. Cele mai importante atribute ale muzicii academice rămân cele

estetice, nu cele cotidiene. Genurile principale: opera, simfonia, concertul, genurile corale ample, muzică de cameră își păstrează autonomia stilului și genului, conținutul conceptual, evitând să se transforme în genuri cu caracter aplicat, susține V. N. Holopova, una dintre primii cercetători din lume ce supune fenomenul evolutiv al muzicii academice la hotarul secolelor XX-XXI, în special din Rusia, analizei și totalizărilor complexe în baza experiențelor muzici europene [11, p. 81, 204].

Spre diferență de muzica academică, inclusiv cea corală, din Federația Rusă în secolul XXI, și cea din Republica Moldova aceleași perioade, precum și muzica universală a secolului XX, supuse deja unor analize de sinteză stilistică și totalizare istorică, în numeroase teze de doctorat, susținute în centrele științifice reputeate din Rusia, muzica universală corală generează actualmente mai multe studii a modalităților de interpretare, decât investigații de ordin teoretic în baza creațiilor concrete [27; 31]. Cu atât mai importante par a fi articolele electronice care ne oferă posibilitatea de a face cunoștință cu cele mai semnificative mostre ale compoziției corale universale academice.

Compoziția corală a lui John Adams *On the Transmigration of Souls* (2002), închinată tragediei din 11 septembrie 2001 (pentru care a câștigat premiul Pulitzer pentru muzică în 2003) [5, p. 993–1009] ar servi model al resuscitării conceptelor compozițional-filosofice și psihologice (*Wozzek, A Survivor from Warsaw*), puse pe șenile postmoderniste. În piesa la comanda Filarmonicii din New-York întru comemorarea primei aniversări a tragediei internaționale, locul textelor poetice sau prozei emfatică au luat inscripțiile de pe posterele, încliate în jurul ruinelor Ground Zero de rudele și prietenii victimelor atacurilor care reflectă speranțe, disperări și resemnări ale celor vii. Criticul american Tom Huizenga relatează despre această creație în felul următor: „Adams consideră că *Transmigration* este o coloană sonoră „cusută împreună, ca mindirul SIDA”. În această creație, el țese o bandă de sunete ale orașului, pași, vehicule care trec și o [listă de o. – n.n. *E.N.*] mulțime de victime citită în discurs simplu, amestecate cu ceea ce pare aproape de citate aleatorii de la oamenii din seria New York Times „Portretele durerii” [23; 22].

La fel și *La Pasión según San Marcos* ale creatorului din Argentina Osvaldo Golijov, *Pasiunea după Ioan* de S. Gubaidulina, *Water Passion* al autorului de proveniență chineză Tan Dun, precum

și *Deus Passus* al lui Wolfgang Rihm au fost compuse pentru proiectul *Passion 2000*. Prin intermediul lui *Internationale Bachakademie Stuttgart* a comemorat aniversarea a 250 ani de la decesul lui J.S. Bach. O. Golijov, compozitor de proveniență iudaică și latino-americană, a oferit o perspectivă nouă genului *Passion*: a zugrăvit pe liniile fundamentale ale muzicii Barocco și genului flamenco tradițiile cubaneze și braziliene de influență africană, tratând istoria sacrală ca un ritual prin cântări, dansuri și mișcare scenică. Iată cum îl prezintă Stephen Eddins în articolul său electronic: ambianța „...afro-cubaneză, este cea care formează cel mai puternic *La Pasión según San Marcos*... este structurată cu o mare sofisticare, are sentimentul unei comunități sărace din America Centrală sau Sud-Americană care adoptă neapărat povestea pasiunii în piața satului din Vinerea Mare. Piesa este subtilă în înălțimea corului și a membrilor orchestrei la același nivel de semnificație ca și soliștii numiți, iar rolurile dramatice, mai ales cel a lui Isus, nu sunt prezentate de un individ, ci în diferite puncte de corul în diferite configurații, precum și soliști de sex masculin și feminin. *Pasiunea* este dominată de energia dansurilor și cântecelor latine populare și este condusă de utilizarea instrumentelor indigene de percuție. Având în vedere entuziasmul răspândit, adesea extatic pe care l-a primit, *Pasiunea* lui Golijov pare a fi destinată să fie în jur de mult timp” [21].

Dintre cele patru setări ale *Pasiunii* comandate, *Pasiunea Apă* de Tan Dun este, în opinia autorului mesajului de prezentare, cea mai avangardistă. „În loc de o orchestră, compozitorul folosește soliștii la violină și violoncel, sintetizator, designer de sunet și o orchestră de instrumente de apă pentru trei percuționiști. Spre deosebire de cele mai multe *pasiuni*, dar fără să se surprindă de tema lucrării, lucrarea lui Tan începe cu botezul lui Isus și el pune în practică instrumentele de apă pentru evocarea râului Iordan. El se bazează, de asemenea, pe o varietate de tradiții folclorice orientale din Orient și Orientul Mijlociu, inclusiv cântând mongolă și opera Peking, precum și tehnici vocale și instrumentale extinse. Este o piesă misterioasă, contemplativă, care oferă o nouă abordare uimitoare a narațiunii *Pasiune* și, în ciuda cerințelor sale tehnice descurajante, a fost realizată pe scară largă încă de la premieră” [21].

Dirijor al unui cor din biserica episcopală, St. Eddins pune accent pe muzica religioasă de concert. În opinia lui, *Via Crucis* a polonezului Pawel

Lukaszewski „va funcționa ca parte a unui serviciu liturgic, precum și în spectacole de concert. În timp ce compozitorul este fluent în procedurile avansate de compoziție ale secolului XX, le integrează în scorul eclectic cu o asemenea îndemănare și adecvare încât chiar și ascultătorii conservatori sunt susceptibili să fie adunați în ritmul propulsiv al muzicii. Lucrarea este frumos structurată; folosirea repetării unei anumite muzici în toate cele 15 stații creează un sentiment de familiaritate și de progres inevitabil față de punctul culminant sumbru, iar repetițiile sunt echilibrate cu un material nou în fiecare secțiune. Intenția inventivă a scriiturii corale și orchestrale a lui Lukaszewski și intensitatea puterii sale cumulative fac ca aceasta să devină una dintre cele mai importante lucrări corale care apar în mulți ani” [21].

Dintre compozitorii de marcă din Estul Europei, colegul lor nord-american remarcă în special pe cei din Țările Baltice. Despre letonul Peteris Vasks susține că: „Muzica sa corală... menținută în stilul liniștit, mistic al muzicii sale instrumentale și orchestrale, este apropiată idiomatice de cea a altor minimaliști sfinți, cum ar fi Pärt, Górecki și Kancheli, dar limbajul tonal a lui Vasks tinde să fie mai armonios și luxuriant. ...*Missa* are doar o marjă, un capriciu bizar, suficient pentru a o face recunoscută ca o lucrare contemporană. Notabilă pentru sinceritatea emoțională cordială, este în mare măsură o atmosferă meditativă și supusă, exceptând pledoaria imperioasă în *Kyrie* și ghidușenia în *Sanctus*, despre care compozitorul își imaginează că este „*cântat de îngeri fericiți*” [21].

Reprezentantul națiunii cuceritoare, cum a fost englezul John Tavener, sub impresia misterioasă a sacralelor cu durată de mai multe zile și nopți, Mahabharatha și Ramayana, vine să realizeze visele mărețe ale lui Scriabin și Rerich, amintind și de grandiozitatea tetralogiei wagneriene *Inelul Nibelungului*. St. Eddins prezintă și lucrarea lui ieșită din comun: „Cu un timp de funcționare de șapte ore, *The Veil of the Temple* al lui John Tavener ține cu adevărat toată noaptea, dar a făcut și o versiune de două ore pentru cei fără rezistență de a renunța la somn și a rămâne până în zori. Cei care au experimentat întreaga piesă au descris-o ca fiind primordială, uimitoare, încântătoare, glorioasă, copleșitoare, transcendentă, și s-a acceptat pe scară largă că este capodopera lui Tavener. După ce s-a abătut de la credința sa ortodoxă înflăcărată, Tavener îmbrățișează o viziune mai generală, folosind textele islamice, hinduse și creștine în lim-

ba engleză, precum și scrierile în limba greacă, slavonă, sanscrită și aramaică. Concepută mai degrabă ca un ritual religios decât o piesă de concert, *Privegherea* folosește o serie de instrumente din culturile orientale, un ansamblu de alamă, percuție, coruri antifonale, cor de băieți și soprană. Lucrările monumentale nu vor fi realizate pe scară largă, însă pentru cei care au norocul să o experimenteze în întregime, pot avea un impact visceral puternic” [21].

Și din nou un reprezentant notoriu al Țărilor Baltice, estonianul îl îndeamnă pe colegul său nord-american să revină în filiera creștinătății: „Arvo Pärt *In Principio* stabilește primele 14 versete ale Evangheliei lui Ioan. Lucrarea de 20 de minute se desfășoară în cinci mișcări distincte, toate caracteristice minimalismului sfânt, un stil pe care Pärt [l-a adoptat în postură. – E.N.] de pionierat la sfârșitul anilor 1970. *In Principio* nu oferă un câmp nou compozitorului, dar este o lucrare elocventă de sentiment profund. Impactul unic al lui Pärt asupra minimalismului este probabil cel mai evident în prima mișcare, în care corul declanșează întregul text pe un singur acord, deoarece punctuația orchestrală se mișcă în jurul acordului cu libertate armonică, creând secțiuni diferențiate în mod dramatic de lumină și întuneric” [21].

Stephen Eddins ne aduce informații noi despre situația în care se află actualmente cultura corală de o seamă cu cea din Moldova și România, ba chiar mai tânără, dar scutită de prohibiția de a cunoaște ce se petrece după trist pomenita *cortină de fier*. „Compozitorul finlandez Jyrki Linjama a fost mult timp interesat de decalajul dintre tehnicile compoziționale contemporane și serviciile de închinare ale Bisericii evanghelice luterane finlandeze și a abordat-o cu succes în *Privegherea* sa, care poate fi utilizată în mod liturgic sau într-un concert. El folosește succesiuni de 12 tonuri (practic nedetectabile) și alte tehnici contemporane, precum și muzică bisericească veche într-un mod care pare complet natural și integrat. Melodiile sunt în mare măsură modale și asemănătoare cu imnurile, astfel încât, chiar și atunci când sunt înglobate cu clustere armonice dense, ele oferă ascultătorilor un punct de contact familiar. Aceasta este o muzică complexă, al cărei scop nu este să sune complex, ci să fie o tratare emoțională onestă al textului care face o legătură interioară directă cu ascultătorii” [21].

„*Calea miracolelor*, o lucrare cu durată de o oră, pentru un cor mixt *a capella* a autorului brita-

nic Joby Talbot, s-a impus ca fiind una dintre cele mai izbitoare și ambițioase compoziții corale ale noului secol. Piesa celebrează traseul de pelerinaj medieval către Catedrala din Santiago de Compostela, locul de odihnă al rămășițelor Sfântului Iacob. Limbajul muzical al lui Talbot este în general eclectic, folosindu-se cântări non-occidentale, stiluri medievale și renescentiste, proceduri minimaliste și armonii contemporane luxuriante, dar piesa atinge un sentiment de unitate complet satisfăcător. Împărțind corul în 17 părți, Talbot creează o lucrare de bogăție și complexitate textuală, cu o multitudine de oportunități antifonale. Fiind audiată *In vivo*, cu cântăreții dislocați pe toate părțile publicului, poate fi copleșitor și chiar pe disc este extrem de convingător” [21].

Compatrioții cercetătorului, după Leonard Bernstein, deși sunt menționați în liste ale compozitorilor americani corali și sunt destul de numeroși [26], în setul de medalioane oferit de Stephen Eddins, sunt prezentați doar de un nume solitar: „*Missa* compozitorului [nord-american. – E.N.] Phil Kline, *John The Revelator*, care își ia titlul dintr-o melodie a lui Blind Willie Johnson din 1930, nu poate fi considerată tehnic o lucrare corală, deoarece a fost scrisă pentru Lionheart, un sextet vocal masculin, dar putea fi ușor interpretată de un cor mixt. Referirea la Apocalipsa lui Ioan sugerează că aceasta va fi o lucrare întunecată, apocaliptică, dar tonul ei este în mare parte unul de afirmare și răscumpărare. Kline stabilește cele șase mișcări ale *Ordinarului Missei Latine*, dar interpolează alte zece mișcări folosind poezia modernă și schițează piesa cu armonizările sale superbe a două imnuri americane din *Harpa Sacră*. *Missa* este caracterizată de un lirism cald, dens chromatic, atrăgător” [21].

Ultimul, dar nu mai puțin important pentru cultura universal, vine medalionul unei compozitoare, pus ca cireașa pe tortă de Stefen Eddins în dorința de a ocoli problema componisticii feminine în lume [18]: „*Pasiunea Sfântului Luka* de Calliope Tsoupaki, care s-a născut în Grecia și s-a stabilit în Țările de Jos, este înrădăcinată ferm în tradițiile muzicale ortodoxe și bizantine și poate fi auzită atât ca arhaică, cât și contemporană. Piesa intens mistică se desfășoară cu o gravitate fără grabă, magisterială, iar tonul este în mare parte meditativ și senin; această *Pasiune* nu încearcă o descriere dramatică a povestirii, ci este menită să ofere un spațiu pentru contemplație și venerație. Deși în mare parte melodism modal, este uneori

susținută de nori atmosferici de disonanță care au o putere primordială. Piesa folosește un trio de solisti - un tenor operistic, o cântăreață bizantină și o cântăreață orientală, trei voci solo masculine, trei instrumente folclorice din Orientul Mijlociu, un cor bizantin și un ansamblu mare de camera și nu pare să sune ca orice s-a întâmplat mai înainte. *Pasiunea Sfântului Luca* o impune pe Tsoupaki ca pe un compozitor excepțional de imaginativ, cu o voce și o viziune distinctă, destinate unei cariere înfloritoare” [21].

Noile orizonturi sunt deschise acum și compozitorilor din Republica Moldova. În pofida scăderii numărului acestora, cercetările demonstrează sincronizarea proceselor creative ale componisticii corale din țara noastră cu mostrele postavangardei (în sensul pozitiv al noțiunii) în creațiile lui: T. Zgureanu (teatralizarea corală, sinteza genurilor de operă, oratoriu și pasiune în *Noaptea sf. Andrei* (2003)); D. Kițenko (combinarea elementelor arhaicului (păgânism, barbarism) cu elementele polifoniei medievale și modernismul (tonalitatea lărgită) în *Trinitatea lupului*, 1999); I. Iachimciuc (teatralizarea corală, sinteza stilistică interculturală de elemente păgâne și jazz, stilistica muzicii folclorice arhaice și academice în: *Descântece* (1997); aplicarea principiului funcțional simetric asemănător cu cel folosit de Bartók, [2, p. 259] în *Mistrețul cu colți de argint* (2001), teatralizarea corală în *Dați-mi trup, voi, munților* (2009)); V. Ciolac (sinteză polistilistică (neoclassicism, neobarocco, neomedievism), interculturală și teosofică în compozițiile corale de concert, inspirate de tradiția catolică, scrise între 1995 și 2012 și partiturile corale predestinate slujbei ortodoxe, lansate în perioada 1991-2019, în care se îmbină tradițional elementele stilistice ale muzicii sacre ucrainene, române, ruse cu cele bizantine); Gh. Ciobanu (neobarbarism în amalgam cu *rock* și *rap* în cantata din 2013 *Ora devenirii*); [2, p. 259] O. Palymski (sinteză conceptuală cosmogonică, ontologică cu intertextualitate; tehnicile compoziționale orchestrale moderniste: „postserială, a dodecafoniei libere, pointillism și aleatorică, *noise music*” în combinație cu stilistica neoclastică/neobaroc cărora le sunt subordonate elementele arhaicului național și procedeele polifonice specific filierelor estică și vestică a muzicii postmedievale sacre, în cantatele: *Veritas absolutae ultimum verbum* (2003), *Esența cuvintelor* (2013), *In cursum ad intellectum supremae ideae vitae* (2011) reprezentând o cantată-simfonie) [2, p. 259-270].

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

Cărți

1. Bandur M. *Aesthetics of Total Serialism*. Basel: Birkhäuser, 2001.
 2. Barbas V. *Dialogul intercultural în muzica nouă din Republica Moldova. Iradierii ale Festivalului Internațional Zilele Muzicii Noi (1991-2016)*. Chișinău: Arc, 2018, p. 259 - 270.
 3. Bernstein, David W. "Cage and High Modernism". *The Cambridge Companion to John Cage*, edited by David Nicholls, Cambridge: Cambridge, 2009.
 4. Broyles M., Von Glahn D. *Leo Ornstein: Modernist Dilemmas, Personal Choices*. Bloomington and London: Indiana University Press. 2007.
 5. Burkholder J. P., Grout D. J.; Palisca C. V. "The Twenty-First Century". *A History of Western Music*. New York; London: W.W. Norton & Company 2014, p. 993–1009.
 6. Du Noyer P. "Contemporary". *The Illustrated Encyclopedia of Music*. Flame Tree. 2003. p. 272.
 7. Frisch, Walter. 2005. *German Modernism: Music and the Arts*. California Studies in 20th-Century Music. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press.
 8. Ross, Alex. *The Rest Is Noise*. London: Fourth Estate. 2008.
 9. Гуляницкая Г. *Музыкальная композиция: Модернизм, постмодернизм [история, теория, практика]*. Москва: 2014 / Gulianitskaia G. *Muzykal'naiia kompozitsiia: Modernizm, postmodernizm [istoria, teoria, praktika]*. Moskva. 2014.
 10. Слонимский М. С. *Мысли о композиторском ремесле*. Москва: Композитор, 2006 / Slonimskii M.S. *Mysli o kompozitorskom remesle*. Moskva: Kompozitor, 2006.
 11. Холопова В. Н. *Российская академическая музыка последней трети XX — начала XXI веков*. Москва: 2015, с. 74–77 / Holopova V.N. *Rossiiskaia akademiceskaia muzyka poslednei treti XX – nachiala XXI vekov*. Moscva: 2015, p. 74 – 77; P.81, 204.
- Articole în reviste și culegeri**
12. Clapp, Philip Greeley. *Sebastian Bach, Modernist*. În: *Musical Quarterly* 2, no. 2 (April): 1916, p. 295–313.
 13. Shave N. (October 2009). „The Shape of Sounds to Come”. *BBC Music Magazine* (Andrew Davies) 18 (1): p. 26-32.

14. *The Pleasure of Modernist Music: Listening, Meaning, Intention, Ideology Series: Eastman Studies in Music (Book 29)*. Editor Arved Ashby, 2010.

15. Лембрехт Н. Кто убил классическую музыку? История одного корпоративного преступления / Пер. с англ. Е. Богатыренко. Москва: Классика-XXI, 2007 / Lembrecht N. Kto ubil klassiceskuiu muzyku? Istoriia odnogo korporativnogo prestupleniia / Per. s angl. E. Bogatyrenko. Moskva: Klassika XXI, 2007.

Documente electronice:

16. Alwes, Chester Lee. *Serialism and Choral Music of Twentieth Century*. În: *A History of Western Choral Music, Volume 2*. Accesibil din: http://www.universitypressscholarship.com/search?f_0=keywords&q_0=pitch%20serialism (vizitat 15. 11. 2018).
17. <https://boydellandbrewer.com/the-pleasure-of-modernist-music.html> (vizitat 28.08.17).
18. <https://www.classicfm.com/discover-music/latest/great-women-composers/phamie-gow/> (vizitat 08.02.2019).
19. Coghlan A. Does anyone like modern classical music? În: *The Independent*. 1 October 2012. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/classical/features/does-anyone-like-modern-classical-music-8193006.html> (vizitat 28. 07. 2018).
20. Deutsche Welle (www.dw.com). Симфонический оркестр YouTube играет в Карнеги-Холл Искусство и литература, музыка и кино из Германии | DW.COM | 15.04.2009 (vizitat 18. 03. 16).
21. Eddins, Stephen. *Masterworks of 21st Century: Choral Music*. În: <https://www.allmusic.com/blog/post/masterworks-of-the-21st-century-choral-music-2> (vizitat 5. 11. 2018).
22. Gagim I. *Dimensiunea psihologică a muzicii*. Iași: Timpul, 2003.: http://dspace.usarb.md:8080/jspui/bitstream/123456789/2167/1/gagim_dim_psih_a_muzicii.pdf (vizitat 24. 04. 2017).
23. Huizenga, T. *Deceptive cadence*. John Adams' Memory space: 'On the transmigration of souls'. <https://www.npr.org/sections/deceptivecadence/2011/09/10/140341459/john-adams-memory-space-on-the-transmigration-of-souls> (vizitat 12. 02. 2016).
24. http://21israel-music.net/Yekimovsky_interview.htm (vizitat 17. 09. 2017).

25. http://www.moscowcultureforum.ru/news/kadri_reshayut_vse/index.php; (vizitat 9. 11. 2017).

26. <https://www.singers.com/composers/modern/> (vizitat 01. 06. 2019).

27. Батюк, И. В. К проблеме исполнения Новой хоровой музыки XX века: дис. кандидат искусствоведения: 17.00.02 - Музыкальное искусство. Москва: 1999. Введение диссертации (часть Автореферата) / Batiuk, I. V. K probleme ispolneniia novoi horovoi muzyki XX veka. Teza de doctorat în arte muzicale. Moskva: 1999. Introducerea tezei (parte a Autoreferatului). <https://www.dissercat.com/content/k-probleme-ispolneniya-novoi-khorovoi-muzyki-xx-veka> (vizitat 15. 11. 2018).

28. Будущее академической музыки пока туманно... <http://music-gazeta.com/article/6045/> (vizitat 28. 09. 2017).

29. Буцко А. Есть ли будущее у концерта? — OpenSpace.ru. Articol electronic http://os.colta.ru/music_classic/projects/155/details/12

586/?expand=yes#expand (vizitat 28. 09. 2017)

30. Князев 48А. Articol electronic <https://rg.ru/2009/08/03/musika.html> (vizitat 28. 09. 2018).

31. Кошкарёва Н. В. Хоровая композиция в современной отечественной музыке. Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата наук. Музыкаведение. Московская Государственная Консерватория им. П. И. Чайковского / Koshkariova N. V. Horovaia kompozitsiia v sovremennoi otechestvennoi muzyke. Autoreferatul tezei de doctor în studiul artelor. Muzicologie. Conservatorul de stat „P. I. Ceaikovski” din Moskva: 2007: <http://chelovek-nauka.com/horovaya-kompozitsiya-v-sovremennoy-otchestvennoy-muzyke>. (vizitat 14. 02. 16).

32. Тихомиров А. Уходящая в прошлое «музыка будущего». Голос публики. <http://golos-publiki.ru/couloir/uhodyaschaya-v-proshloe-muzyka-buduschego/> Tihomirov A. Uho-diashchiaia v proshloe „muzyka budushchego”. Golos publiki. (vizitat 29. 09. 2018).

Valeria BARBAS

**O ABORDARE FENOMENOLOGICO-MUZICOLOGICĂ
A MUZICII ELECTRONICE: NICI VIS, NICI LUMINĂ, NICI
TRISTEȚE ȘI SBA DE MIHAIL AFANASIEV**

DOI: 10.5281/zenodo.3597236

Rezumat

**O abordare fenomenologico-muzicologică a muzicii electronice:
Nici vis, nici lumina, nici tristețe și SBA de Mihail Afanasiev**

În articolului de față autoarea realizează o analiză fenomenologico-muzicologică a creațiilor de muzică electronică semnate de compozitorul Mihail Afanasiev din Republica Moldova.

Tendențele vest-europene în muzica electronică amalgamate cu tehnica prelucrării electronice multietapizate se profilează în muzica de studio a compozitorului M. Afanasiev. Preocupările compozitorului M. Afanasiev în elaborarea unui discurs muzical de sorginte netemperată și, în același timp, „de o densitate informativă înaltă” s-au relevat de la primele creații compuse în anii ‘90; menționăm – *Nici vis, nici lumină, nici tristețe* (1996) și *SBA* (2001) – ambele creații prezintă inovații tehnologice, estetice și muzicale. Investigarea muzicii de studio presupune o abordare complexă, aplicarea metodelor tradiționale ale muzicologiei se dovedește a fi ineficientă în multe privințe. Autoarea prezentului studiu apelează la instrumentarul fenomenologic pentru a releva anumite aspecte de receptare a fenomenului muzicii electronice.

Cuvinte-cheie: muzica electronică, muzica de studio, fenomenologie muzicală, câmp informațional, Mihail Afanasiev.

Summary

**A phenomenological-musicological approach to electronic music:
No dream, no light, no sadness and SBA by Mihail Afanasiev**

In the present article, the author undertakes a phenomenological-musicological analysis of the electronic music, namely of the works signed by Mihail Afanasiev, composer from the Republic of Moldova.

The Western European tendencies in electronic music combined with the multi-stage electronic processing technique are reflected in the studio music of the composer M. Afanasiev. The composer's concerns in developing a musical discourse of untempered origin and, at the same time, of a “high informational density” were highlighted in the first creations composed in the early 1990s - *No Dream, No Light, No Sadness* (1996) and *SBA* (2001) - both works present technological, aesthetic and musical innovations. Investigating studio music requires a complex approach, the application of traditional methods of musicology proves to be ineffective in many aspects. The author of the present study uses the phenomenological tools to reveal certain issues regarding to the electronic music phenomenon.

Key words: electronic music, studio music, musical phenomenology, information field, Mihail Afanasiev.

Evoluția științei în secolul XX în domeniile fizicii cuantice, ciberneticii, roboticii, cosmologiei au produs schimbări radicale în sfera culturii, avansând spre o nouă eră tehnologico-estetică, perceptivă. Emanciparea sunetului în condițiile netemperate, inițiată la începutul secolului XX de muzica indeterminată a lui M. Feldman și muzica concretă instrumentală a lui H. Lachemann, de sunetele preparate și sferturile de ton, este fortificată de estetica zgomotului, dezvoltată de futuriști, care pare că ar fi înlocuit sau negat însuși

sunetul în revoluționara compoziție *Zgomotele orașului*, idei expuse în controversatul *Manifest al artei zgomotelor* (1913) al lui Russolo, ulterior dezvoltate în bruitismul lui Edgar Varèse (1937), iar realizarea unor compoziții algoritmice (Xenakis) evoluează spre crearea muzicii prin intermediul (re)surselor electronice, a programării discursului muzical la calculator.

Experimentele acusmatice ale lui P. Schaeffer și cele electronice pun în lumină o nouă necesitate de modelare sonică în procesul componistic

ca editare a sunetului (*sound editing*). Sunetul este privit drept o plastilină din care compozitorul își poate plămădi orice sculptură muzicală (*plasticizing music*), prin intermediul noilor mijloace tehnice de calculator, care oferă o gamă infinită de procedee de transformare sonoră și permit intervenția compozitorului în caracteristicile sunetului, în cele mai mici detalii ale frecvențelor, dinamicii, axei temporale și ale altor parametri, operându-se cu filtre, sound envelope, sample, reverberatoare, acționând tehnologii complexe de algoritmi ș.a. Muzicologul rus B.V. Asafiev încă în 1947 menționa: „Cultura timbrului, dezvoltându-se, va face inutilă orchestra, întrucât posibilitatea comunicării componistice cu timbrul «fără instrumente» în starea lor obișnuită, și cu ajutorul unor «dispozitive» electrificate, deținătoare de expresivitate, deschide intelectualității și conștiinței componistice contemporane perspective fără precedent ... Cândva, compozitorul, simplu și ușor, va putea nota ideile sale, fără a se gândi la interpreți, orchestră, instrumente, având de a face nemijlocit cu lumea nemărginită a sunetelor-timbruri, iar la dispoziția lui vor fi dispozitive corespunzătoare” [1, p. 228] (trad. n., V. B.).

De la primele experimente din anii '50 ale muzicii concrete, considerate uneori neîndemnatice sau antimuzicale, s-a trecut la un nou mileniu, la un nou univers sonor – cel al muzicii electronice, infinit prin nelimitarea procedeelelor de prelucrare, care pare să deschidă noi file albe, noi spații neexplorate. În context, conjugarea gândirii moderniste cu explozia tehnologiei a imprimat muzicii calități cibernetice, în evoluția spre o *ars electronic* [2].

Apariția muzicii electronice în Republica Moldova până în anii '90, practic, se situa în zona imposibilului, din motiv tehnologic și, în primul rând, ideologic. După prăbușirea Uniunii Sovietice, compozitorii autohtoni întreprind diverse încercări de a însuși recuzita noului limbaj tehnologizat cu aplicare în muzică. Cu toate acestea, în condițiile unei perioade dificile, pe ruinele socialismului, apar compoziții avansate de muzică electronică de o realizare, formă și viziune integră, novatoare, aparținând compozitorului Mihail Afanasiev, un autor inedit, a cărui creație reprezintă *muzica de studio*. Termenul *muzica de studio* denotă o etapă ulterioară celei electronice, desemnând producerea muzicii nu de instrumentele electronice, ci în cadrul unui studio profesionist, complex, ce implică utilizarea în ansamblu a unui

echipament performant specializat (de generare, înregistrare, mixare ș.a.), principalul „instrument al secolului XXI”, în accepțiunea compozitorului M. Afanasiev, fiind studioul muzical.

Compozițiile semnate de M. Afanasiev sunt plămădite în studioul de muzică electroacustică în cadrul Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău, unde compozitorul este lector universitar, ținând cursuri de muzică electronică. Interesul său față de sfera tehnologiilor, gândirea matematică, structuralistă, se proiectează din tinerețe, M. Afanasiev absolvind Institutul de Radioelectronică din orașul Harkov și activând ca inginer la dezvoltarea schemelor electronice. Totuși compozitorul mărturisește că a reușit să schimbe ușor tranzistoarele și microschemele pe notele muzicale, absolvind Conservatorul „Gavriil Musicescu” din Chișinău, la specialitatea Compoziție, clasa profesorului Vasile Zagorschi (1991).

Ulterior, „notele muzicale” sunt abandonate în favoarea unei noi dimensiuni sonore, calea sa spre muzica de studio începând din 1996, M. Afanasiev are în palmares 27 de CD-uri create în perioada anilor 1993-2018. Majoritatea CD-urilor conțin câte 5-7 compoziții, unele însă concentrându-se integral asupra unei idei: *Supramental* (2007-2008), *Camera* (2015), *Labirint* (2017), *Timpul oamenilor* (2018). Tematica abordată este sugerată de titlurile-stări: *Tăcere, Compătimire, Revelație, Depășire, Așteptare, Iluminare, Ascensiune, Consolare, Creare, Presimțire, Predicție, Dispariție, Tandrețe, Atingere, 33 minute de liniște*; de asemenea, se întâlnesc titluri muzicale – *Rondo, Canon, Concert, Imn*; alteori, se desprind referințe la un loc anume, intim – *Lăcaș, Vatră, Casă veche, Scară, Cameră, Geam*; aluzii la eul compozitorului – *Drumețul, Căutătorul, Visătorul*; sau formulări filosofice, cu referințe la tematica cosmogonică, geometria sacră – *Floarea vieții, Formula infinitului, Deasupra timpului, Extensia Universului, Misterul eternității, Cercul de existență*. Totodată, compozițiile ce abordează un univers ideatic variat sunt reunite pe fiecare CD într-o formulă originală, creând o dramaturgie conceptuală: 1. *Sacru* – 2. *Pogorâre* – 3. *Ivire* (2017); 1. *Tăcere* – 2. *Nocturnă* – 3. *Ascensiune* – 4. *Compașiune* (2003-2004); 1. *Cercul de existență* – 2. *Pustiu* – 3. *Nici vis, nici lumină, nici tristețe* – 4. *Casă veche* – 5. *Naștere* (1996-2000); 1. *SBA* – 2. *Răsărit* – 3. *Parabolă* – 4. *Cununie* – 5. *Geam* (2001-2002).

În creația sa, M. Afanasiev propagă o viziune apropiată teoriei informației, a câmpurilor cuan-

tice, operând cu conceptele – *câmp informativ*, *câmp muzical*, *densitate informativă* a muzicii, conjugate cu legile fizicii cuantice – caracteristici pe care autorul le aplică atât muzicii temperate, cât și muzicii de studio, fixând o conexiune între aceste două dimensiuni sonore, un sistem de coordonate proiectate pe întreaga evoluție a muzicii. În viziunea autorului: un ton este un punct sau o cuantă, succesiunea unor puncte de înălțime variată constituie melodia. O melodie prezintă proprietăți ale unui câmp de energie (primar), tot astfel precum orice câmp este creat de forțe de tensiune între obiectele care sunt în interiorul lui. Astfel, ea proiectează o imagine, având potențialul de a influența starea ascultătorului și de a o modifica. Armonizarea melodiei nu este altceva decât o creștere a densității informative a unui câmp sonor dat. Densitatea informativă a câmpului energetic muzical a fost acumulată pe parcursul evoluției muzicii, de la o perioadă la alta amplificând tot mai mult nivelul de complexitate (a limbajului muzical), fiecare epocă (barocco, clasicism, romantism, expresionism) ajungând la anumite zone culminative exprimate în creații de referință (capodopere), în secolul XX atingându-se cote maxime. Totodată, acest punct culminant desemnează momentul de criză și epuizare a resurselor sonore (limita nivelului cuantic, „energia permisă”). Astfel, compozitorii avangardiști abandonează sistemul temperat, negând tradiționalul, legile armoniei, stabilite secole la rând, inițiind direcții de „muzică nouă”.

Noile explorări avangardiste, având o deosebită importanță în revoluționarea gândirii și limbajului muzical, acționând deseori vehement prin negarea tradiției, stereotipurilor, totuși s-au dovedit a fi limitate în resurse, incapabile de a oferi de sine stătător un fundament similar conglomeratului muzical clădit în epocile ulterioare (aceasta o va recunoaște și Schoenberg cu privire la „atonalism”), o explicație probabilă fiind lipsa simțitoare a densității informative (manifestată și în lipsa apariției unor forme muzicale de proporții). Astfel, unii compozitori apelează la o amalgamare, utilizând un arsenal de tehnici noi și „tradiționale” în procedee de polistilistică, colaj, montaj – totul în vederea extinderii densității informative, însă oarecum în limitele sistemului temperat. Alți compozitori recurg la noile resurse sonice generate de instrumentele electronice, sintetizatoare, computer. Desigur, primele compoziții de muzică electronică de natură experimentală

relevă căutările în zona noilor consunări și efecte sonice, în mare măsură fiind, de asemenea, separate de trunchiul multiseclar al realizărilor componistice – în același timp, acestea fiind primele etape de explorare a unui nou spațiu sonor sau prima fază de acumulare informativă. Depășirea nivelului critic (informativ) din zona sistemului netemperat și trecerea la un alt nivel cuantic – al muzicii electronice – presupune un aflus de energie (tot astfel precum un electron, când trece de la un nivel permis la altul – o cuantă de energie este emisă), prin analogie, M. Afanasiev menționează că transcederea spre muzica electronică este o evoluție firească a unei forme de energie (aflată în momentul de criză) în altă formă, având la bază păstrarea și amplificarea (energiei) densității informative. Preocupările compozitorului M. Afanasiev în elaborarea unui discurs muzical de sorginte netemperată și, în același timp, „de o densitate informativă înaltă” s-au profilat de la primele creații compuse în debutul anilor ‘90; menționăm – *Nici vis, nici lumină, nici tristețe* (1996) pentru bandă și *SBA* (2001) – muzică de studio. Ambele creații prezintă inovații tehnologice, estetice și muzicale, îndeosebi considerând faptul că acestea au fost plămădite în perioada anilor ‘90 în Republica Moldova, fiind apreciate în plan internațional. Este de menționat că M. Afanasiev și-a perfecționat măiestria la Institutul Internațional de Muzică Electroacustică din Bourges (IMEB), Franța, în anul 1998, în 2001 fiind prezentată lucrarea *SBA*, care a fost inclusă în fondul audio al Institutului [3]. Ulterior, cele două compoziții au fost prezentate în premieră pentru publicul larg abia în anul 2012 la FIZMN, la concertul de autor al compozitorului M. Afanasiev – *Iluziile timpului* – la Filarmonica Națională „S. Lunchevici”.

Compoziția de proporții *Nici vis, nici lumină, nici tristețe* este un document sau o cronică a epocii, aceasta fiind creată în anii ‘90 – perioadă de tranziție, de o stare (post)traumatizantă (după șocul resimțit de societate odată cu prăbușirea regimului comunist), de depresie la nivel comunitar și incertitudini, criză economică, relevante conceptual în titlul lucrării prin repetarea sugestivă a negației nici. Creația a fost compusă pentru bandă, este de menționat că în acea perioadă compozitorul dispunea de un arsenal tehnic destul de limitat, în absența calculatorului: 1) sintetizator Yamaha SY55 (1990); 2) reverberator – Alesis midiverb II (procesor de semnal cu efecte, 1988); 3) magnetofon FOSTEX R8 (recorder pe 8 cana-

le, 1988); 4) mixer audio, ceea ce îndeosebi avantajează lucrarea, având în vedere nivelul înalt al densității informative, calitatea sonică, tensiunea dramatică, încărcătura semantico-estetică și spectrul larg al frecvențelor. Astfel, sub diverse aspecte, compoziția *Nici vis, nici lumină, nici tristețe* nu prezintă diferențe față de SBA-ul digital, fiind o lucrare deosebit de complexă, dezvoltând o dramaturgie elaborată în mai multe valuri, atingând zone culminative extreme, după proporții fiind și mai extinsă.

Ideea creării compoziției SBA s-a conturat în perioada în care compozitorul M. Afanasiev realiza digitalizarea fondului muzical al Bibliotecii Academiei de Muzică și Arte Plastice (proiect susținut de Fundația Soros-Moldova), și anume în procesul sunării concomitente pe diverse suporturi a mai multor creații din fondul de aur al muzicii universale, precum mărturisește compozitorul – „sunarea fuzionată deschidea posibilități de receptare a unui câmp informativ deosebit de dens” [4] – idee care se va transforma ulterior într-un procedeu componistic. Astfel, odată cu abordarea unui nou univers sonor, al sunetelor sintetizate, compozitorul descoperă modalitatea de a utiliza și de a integra secvențe din diverse creații muzicale de referință din istoria muzicii universale „de o înaltă densitate informativă”, prin transformarea complexă, multietapizată a sunetului.

Deseori, muzica electronică este numită peiorativ „muzică mecanică” sau considerată ca „nefiind muzică” în general. Aceasta are loc, în mare parte, din cauza sursei generatoare de sunet sintetizat, care a înlocuit interpretul și sunarea instrumentală – or, în lipsa verigii interpretului din triada compozitor–interpret–receptor, muzica electronică pare a fi lipsită de o componentă semnificativă – a „amprentei” interpretului care umanizează conținutul sonor. Prin analogie, dacă am trece unele exemple de partituri de muzică clasică sau romantică prin sonorizarea automată a unor programe de calculator, ceea ce am obține cu greu ar putea fi definit drept muzică și de asemenea ar deveni o muzică mecanică. Iar ceea ce caracterizează discursul elaborat de M. Afanasiev este „umanizarea” muzicii electronice, prin captarea unor stări (câmpul informativ) din înregistrările în spațiul ambiant, dar mai cu seamă din înregistrările capodoperelor muzicale (spre exemplu, muzica semnată A. Scriabin, The Beatles). Cu toate că sunetul este supus unor transformări masive, astfel încât să nu mai fie recognoscibil față

de sursa primară, se pare că acesta păstrează acea „amprentă” umană sau acel câmp informativ inițial, pe care îl conține și îl emană. Procedeu devenit tehnică componistică constă în captarea stării energiei câmpului informativ muzical și integrarea într-o nouă înveșmântare conceptual-estetică, ca parte componentă a unui nou câmp informativ creat de compozitor, a unui nou construct muzical-semantic, cu o dramaturgie distinctă și un spectru de sonorități-stări. Astfel, sunarea și colectarea amprentelor muzicii semnate de A. Scriabin, The Beatles, și integrarea într-un nou câmp având amprenta compozitorului M. Afanasiev au determinat denumirea compoziției – anagrama SBA.

În baza preocupărilor teoretice, estetice și componistice ale compozitorului M. Afanasiev, conturăm o serie de caracteristici distincte ale creației: a) urmărirea unui nivel înalt de densitate informativă; b) constituirea unei dramaturgii muzicale a discursului; c) bazarea pe moștenirea muzicii universale.

În termenii unei analize muzicologice, ambele compoziții sunt de proporții mari, având durata de 17'33'' (SBA) și 18'14'' (*Nici vis, nici lumină, nici tristețe*), se disting printr-o dramaturgie elaborată, prin contraste dinamice puternice din tăcere abia perceptibilă – la *fortissimo* terifiant, pe un diapazon larg al frecvențelor, cu descărcări stridente în registrul acut, susținute de conglomerate în registrul frecvențelor joase, de o profunditate semantică, cu elaborări hipercomplexe ale fluxurilor sonore, având o formă bine încheată. Arhitectonica celor două compoziții este asemănătoare în anumite aspecte, în ceea ce privește dramaturgia de val, expunerea materialului sonor are loc treptat, de la formule simple la suprapuneri de straturi complexe, revenind, în ambele compoziții la expunerea dozată a materialului inițial, astfel realizând un ancadrament conceptual-estetic (simplu–complex–simplu). Totodată, dramaturgia creațiilor prezintă și elemente distinctive, SBA având cvasiforma A-B-A, iar *Nici vis, nici lumină, nici tristețe* – A-B-C-D-A. Complexitatea spectrală distinctă este vizibilă în spectrogramele compozițiilor (fig. 1.1. și 1.2.).

Principiul de relatare a materialului muzical în cele două compoziții este similar: sunt utilizate treptat, prin acumulare și suprapunere, mai multe straturi sonore pe diverse canale, a sesiunii multitrack (fig. 1.3).

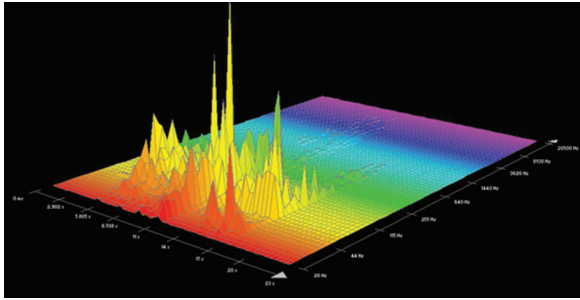


Fig. 1.1. Spectrograma creației *Nici vis, nici lumină, nici tristețe* de Mihail Afanasiev

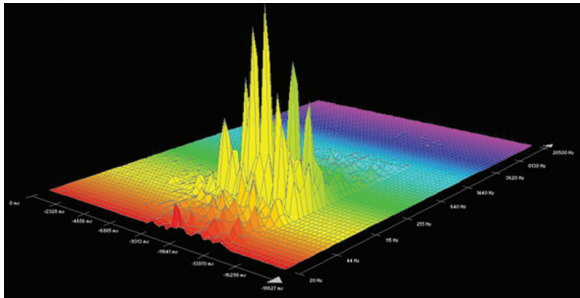


Fig. 1.2. Spectrograma creației *SBA* de Mihail Afanasiev

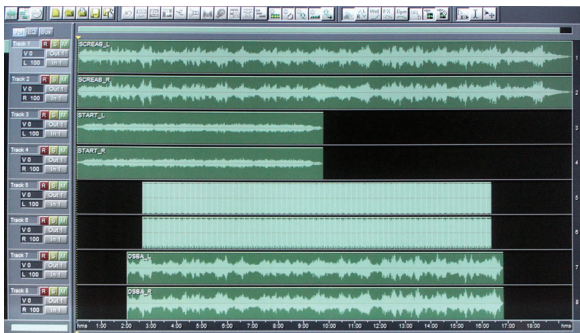


Fig. 1.3. Sesiunea pe mai multe canale a creației *SBA* la o etapă de mixaj

Convențional, am putea desemna mai multe tipuri de fluxuri sonore: (1) de tip ison, pe care se suprapun (2) straturi sonore operând cu formule simple, scurte, dozate (ritmice, sonore), dar cu un potențial informativ, tensiune interioară care ulterior se dezvoltă și capătă amploare, (3) straturi tip melodie (temperată), spre exemplu, voce în *SBA*, sau tema la flaut sintetizat în *Nici vis...*, la acestea adăugându-se (4) straturi ritmice (repetitive) și (5) fluxuri sonore de zgomot, de o desfășurare amplă, asimetrică, pendulând pe întreg diapazonul frecvențelor, (6) diverse formule de completare și fluxuri sonore adiacente (desigur această tipologizare are caracter de generalizare, care nu este specific tuturor creațiilor semnate de M. Afanasiev).

Spectrul, evoluția și intensitatea fluxurilor sonore diferă de la o lucrare la alta, pornind de la

nucleul conceptual al fiecărei compoziții; fie cu o sintaxă pointilistă, 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 (spre exemplu, în *Floarea Vieții*, *Consolare*, *Iluminare*).

Investigarea muzicii de studio presupune o abordare complexă, aplicarea metodelor tradiționale ale muzicologiei se dovedește a fi insuficientă sau ineficientă în multe privințe, vom apela la instrumentarul fenomenologic pentru a releva anumite aspecte de receptare a fenomenului. În analiza fenomenologică a percepției vizuale se pune întrebarea în ce mod obiectul dat capătă sensul de obiect al percepției vizuale (pentru receptor). Această relație implică prezența corpului și a obiectului, corpul ca fundal fiind acela care percepe obiectul dat, distins în spațiu în funcție de poziția corpului și de senzații – propriocepție (simțul pozițional al corpului, simț al posturii, conform lui Ch. Sherrington), este corelată percepția anumitor „schite”, profiluri ale obiectelor – adumbriri (abschattung, conform lui E. Husserl). În funcție de mișcarea corpului (deplasare, apropiere), apar diverse perspective care sunt date. În afară de multitudinea perspectivelor care sunt simțite în fluxul experienței nemijlocite, obiectul este poziționat ca ceva identic și dincolo de multitudinea perceptuală. În structura percepției este dat un lucru (un identic) sub o multitudine de fațete posibile dictate de poziționarea corpului. În cazul percepției auditive, poziționarea corpului este oarecum pasivă, sunetul apare ca prezentare a unui lucru în spațiu sau a sursei-emitător, care se deplasează (apropiere/distanțare). Un aspect comun pentru percepția vizuală și auditivă este structura percepției figură-fundal, obiectul nu apare singur, ci profilat pe un fundal dintr-o anumită perspectivă (experiența originală perceptuală, în care obiectul este dat ca fiind prezent el însuși), iar dacă anumite profiluri ale obiectului sunt ascunse, acestea sunt proiectate ipotetic, inconștient în percepția receptorului, datorită experienței anterioare sedimentate, care determină tipicul obiectului. Raportând la experiența perceptivă a muzicii electronice, implicit a muzicii de studio semnată de M. Afanasiev, compozitorul inițiază un joc cu așteptările perceptivă la nivel de sunet, timp și spațiu.

Percepția tradițională a sunetului este felul în care receptorul se raportează la sunet, ca fiind

sunetul unui obiect dat poziționat în spațiu (care poate și să nu fie în perimetrul câmpului vizual). Făcând referință la triada compozitor–interpret–receptor, în muzica electronică veriga interpretului lipsește. Întrucât sursa emiterii nu se identifică cu o sunare instrumentală, iar poziționarea sursei în spațiu nu este statică, directă, ci surround (emisie audio multicanal implicând adesea zeci de sisteme acustice), receptorul este „stimulat” să proiecteze, inconștient, în imaginație acele fațete ale obiectului, să le atribuie, prin analogie, o formă asociativă. Acest lucru este amplificat de „ritualul” ascultării în întineric a muzicii de studio, o practică la care recurge M. Afanasiev intenționat, deconectând astfel percepția vizuală și focalizând atenția receptorului pe percepția auditivă a experienței corporale, mai ales în cazul în care diferite fluxuri de o frecvență variată sunt panoramate în mod variat în jurul corpului. În același timp, prin experiența în timp a fluxului sonic, receptorul, neavând fundamentul de raportare, compensează acest fapt inconștient, constituind anumite stări și un anumit context, fără a putea să se abțină, având în vedere experiența anterioară de ascultare, însă contextul nu mai poate fi verificat (ca în cazul experienței perceptive originare, spre exemplu perceperea muzicii instrumentale), aceasta deviază sau chiar deturneză modul tradițional de a percepe lucrurile. Structura perceptual-auditivă este deturnată, sunetele nu mai aparțin unui punct determinat sau unui producător determinat, nu mai pot fi asociate cu ceva concret, are loc scoaterea contextului producerii sunetului din actul auzirii sunetului. Astfel, prin eliminarea stratului de care receptorul în mod automat leagă sunetele, compozitorul scoate sunetele în prim-plan, realizându-se o autonomizare a fluxului de sunete care se desfășoară temporal.

La nivel corporal, are loc acutizarea perceptual-auditivă intenționată conform unui scenariu elaborat de compozitor, a dramaturgiei desfășurării materialului sonor; în acest sens, sunt de menționat compoziții realizate doar la nivelul -40 dB. Referindu-ne la compozițiile *Nici vis...* și *SBA*, dramaturgia expunerii sonore este similară sub aspectul utilizării unor principii de sensibilizare, compozitorul constituind un scenariu perceptual.

Explorarea sonică perceptivă începe de la sunetele familiare, iar când intensitatea încordării devine prea mare la ciocnirea cu anumite fluxuri noi, abstracte, agresive, provocând stări de frică, anxietate, șoc, se creează o zonă de refugiu,

prin defocusare de pe stratul provocator, intens, la stratul familiar, cunoscut, sigur. În *SBA* stratul familiar persistă încontinuu, iar în *Nici vis...* această constantă care oferea senzații de siguranță este întreruptă, receptorul fiind aruncat în mediul sonorităților tensionate emoțional, după care se revine la starea de confort, prin adăugarea unor straturi cunoscute (vocea umană, sunetul flautului, ritmul, dangătul de clopot) asigurând o anumită bază.

În faza inițială se prezintă obiectul, se creează la nivel perceptiv o zonă de confort, cvasirecognoscibilă – în termeni muzicali, are loc expunerea treptată a unor straturi sonore care formează în totalitate o constantă –, apar dozat elemente sonore simplificate (sunetul unui dangăt de clopot, al ceasornicului sau alte formule scurte de o ritmică simplă), proiectate pe un flux sonor tip *ison*, pe care se suprapun alte pedale, straturi minimalist-repetitive, linia ritmului, teme la flaut sintetizat sau voce; ulterior, are loc suprapunerea mai multor constante, în desfășurare fiecare – creând o tensiune relativă, tensiunea este amplificată de straturi noi, variabile –, în prima fază având funcție adiacentă, de fundal, ulterior avansând în prim-plan în zona-focus, ceea ce induce spre o experiență perceptivă de disconfort, anxietate, șoc, în termeni muzicali – se desfășoară fluxuri complexe de sunete-zgomote, elaborări hiperintense, pe un diapazon larg al frecvențelor cu contraste dinamice multiple, schimbări bruște registrare și ritmice, predominant nuanța forte. Acest scenariu de alternare și coprezență a categoriilor constantă-variabilă, zonă stabilă-instabilă, confort-anxietate alternează în mai multe faze, într-o dramaturgie de val, ajungând la zone culminative de diversă intensitate și tensiune.

Privind jocul așteptărilor perceptive ale timpului, un alt aspect este percepția timpului muzical al muzicii de studio, manifestarea temporală nefiind încadrată în sistemul tradițional metro-ritmic, ci apare ca un flux sau o formă deschisă, flexibilă, diferită de cea a timpului fizic și de cea a percepției interioare. În viziunea lui Husserl „doar forma timpului (*Zeitform*) care aparține esenței sunetului însuși (care se constituie în virtutea acestor noeme) este în mod clar distinctă de forma care aparține proceselor conștiinței și corelatelor lor noematică” [5] (trad. Victor Eugen Gelan – n.n., V.B.). În receptarea tradițională a muzicii instrumentale, perceperea timpului muzical este trecută prin filtrul verigii compozitor-in-

terpret-receptor. În procesul compunerii muzicii electronice, compozitorul îndeplinește funcția de creator, dar și de ascultător (receptor), iar în lipsa interpretului propriu-zis, construiește un scenariu temporal de desfășurare a materiei muzicale (prin apelare la densitate „informativă”, tensiune, viteză, deseori suprapunând categorii temporale de viteză diferită a constantelor și a variabilelor, formațiuni polimetrice, poliritmice, politemporale). În conceperea muzicii electronice, compozitorul acționează ca un fenomenolog, având în vedere raportarea în timp la fenomenul derulării muzicii electronice, și elementele de atenție, reținere și anticipare, timpul muzical al compoziției date, astfel, este proiectat la timpul interior perceptiv al (conștiinței) receptorului, modelându-l și conferindu-i dilatări sau comprimări.

Analizând creația compozitorului M. Afanasiev, conchidem că, deși acesta apelează la universul sonorităților netemperate, utilizând instrumentarul tehnologic, demersul său componistic se bazează pe legile tradiționale de constituire a unei dramaturgii în desfășurarea materialului muzical, de integrare într-o formă muzicală, care poate fi tratată în termeni tradiționali drept cvasitriplicită, monopartită, formă de sonată, de variațiuni, rondo etc., în plus, de integrare (nu de respingere) a realizărilor de vârf ale componisticii universale, încorporând compoziții muzicale prin captarea „energiei câmpului informativ” pe care o conțin și emană capodoperele. În același timp, în muzica de studio elaborată de M. Afanasiev are loc jocul cu structurile fenomenologice în care compozitorul mizează pe o deturnare a principiilor de percepție (sonică) și dictează sau provoacă anumite stări, cunoscând că receptorul nu se va putea stăpâni în a construi inconștient „povești în imaginație” sau analogii la nivel asociativ (cu sunetul cunoscut al

vântului, foșnetul pădurii etc.), fiind lipsit de baza cu care este obișnuit în experiența perceptivă anterioară de ascultare tradițională.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс, кн. 2-я «Интонация», Ленинград: Музыка, 1971 / Asafiev B.V. Muzykalinaia forma ka protsess, kn. 2-a „Intonatziia”. Leningrad: Muzyka, 1971.

2. Despre primele experimentări acusmatice, nașterea fenomenului numit *musique concrète* și a muzicii electro-acustice în 1948 a se vedea: F. Delalande, La révolution de 48 et les années 50. Pe: <http://fresques.ina.fr/artsonores/parcours/0003/la-revolution-de-48-et-les-annees-50.html> (accesat: 24.09.2018).

3. Compozitorul M. Afanasiev a fost invitat să-și prezinte compozițiile în cadrul Festivalului Internațional de Muzică și Creații Electronice din Bourges (1998, 2001), ulterior fiind invitat în studiourile electroacustice la Institutul Internațional de Muzică Electroacustică din Bourges (IMEB) pentru a înregistra lucrarea *Consolation*, în 2005.

4. Interviu cu M. Afanasiev realizat de V. Barbas.

5. Husserliana 33, Die ‘Bernauer Manuskripte’ über das Zeitbewußtsein (1917/ 18) [The ‘Bernauer Manuscripts’ on Time-Consciousness]. Edited by Rudolf Bernet & Dieter Lohmar. Dordrecht, Netherlands: Kluwer Academic Publishers, 2001. Apud. V.E. Gelan, Husserl și problematica timpului (ii). Constituirea transcendențială a timpului la nivel pre-imanent. În: Revista filosofică, LXII, 4, 2015, p. 515-530.

6. Holmes T. *Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture*, Routledge, 2008.

**THE MUSIC OF REASON, THE REASON FOR MUSIC:
MATHEMATICS AT THE SERVICE
OF COMPOSITION PRACTICE AND AESTHETICS**

DOI: 10.5281/zenodo.3597248

Summary

**The Music of Reason, the Reason for Music:
Mathematics at the Service of Composition Practice and Aesthetics**

The relationship between composition and mathematics is long-standing, broad and multifaceted and crosses several topics and disciplines. In this context, the aim of this research is to offer a brief insight on how mathematics have been and could be used explicitly and willingly in the specific field of music composition, serving and nourish the artistic practice as a useful and reliable option that can lead to unique findings, outputs and aesthetics at different levels. In this regard, it is shown and discussed how mathematics can be a powerful tool that is useful for composers not only for studying musical elements, for shaping them and for solving specific musical issues, but even as a means for unique aesthetic aims and as an actual peculiar instrument that can potentially trigger new musical ideas. Illustrative examples are then given from the techniques and aesthetics of different notable composer within the framework of Western art music culture, along with instances from the Author's composition practice.

Key words: Composition, Mathematics, Aesthetics, Artistic Research.

Rezumat

**Muzica rațiunii, rațiunea muzicii:
matematica în serviciul practicii componistice și esteticii**

Relația dintre compoziția muzicală și matematică are rădăcini adânci, este complexă și polivalentă și angrenează mai multe subiecte și discipline. În acest context, scopul cercetării de față este de a oferi o analiză expresă a modului în care matematica a fost și ar putea fi utilizată eficient în domeniul specific al compoziției muzicale. Matematica e în stare să servească nevoilor practicii artistice, să devină o opțiune utilă capabilă să genereze descoperiri, rezultate și orizonturi neașteptate. Autorul dezbate strategiile prin care matematica se transformă într-un instrument necesar pentru compozitorul, care va apela nu doar pentru articularea elementelor muzicale sau pentru soluționarea problemelor muzicale specifice, ci chiar pentru atingerea unor scopuri estetice majore, pentru accederea către deschideri conceptuale noi. Autorul își fortifică argumentele cu exemple din creația unor compozitori reprezentativi din cultura muzicală occidentală, precum și cu exemple din propria creație.

Cuvinte-cheie: compoziție, matematică, estetică, cercetare artistică.

Music and mathematics have been intertwined in Western culture from their very origins and have moved forward together for centuries. In fact, «music and mathematics have been bounded for more than two thousand years – from Pythagorean metaphysics to computer science, throughout medieval *quadrivium*, tuning [...] and organological issues, acoustics [...], systematic musicology and mathematical music theory [...], mathematically informed systems, aesthetics and treatises of music composition [...], etc. -, but only in the last few decades a specific research field has risen, [...]. It studies music with tools, methods and approaches explicitly derived

from mathematics and it saw the birth of conferences, journals, publications and academic events and positions specifically devoted to the topic» [5, p. 1813]. It should come then as no surprise that also the most preliminary and «basic dictionary of music relies on a mathematical terminology: durations are expressed by fractions, scale degrees by ordinals, intervals by cardinal numbers, etc.» [5, p. 1813]. Moreover, several traditional treatises of music theory and harmony often relies on mathematical concepts, tools and ideas.

Therefore, the relationship between composition and mathematics is indeed broad and multifaceted. For this reason, this research aims

at offering an insight on a narrowed down topic, trying to answer the following question: how has mathematics been and could be used explicitly and willingly in the specific field of music composition, serving and nourishing the artistic practice? So, the focus is on mathematics *for* composition, rather than on mathematics *in* composition. Such a focus might also overcome some aspects of the historical dichotomy between music theory and music practice, in which the metaphysical aspects and sides of mathematics had played a significant role.

In this regard, four different approaches have been identified: 1) mathematics for a more detailed insight of the musical elements involved in composition, namely mathematical music theory at the service of a preliminary knowledge for composition; 2) mathematical elements as powerful tools at the service of practical musical aims, issues and techniques in music composition; 3) mathematics as a unique trigger for original musical ideas; and 4) mathematically informed aesthetics of music composition. Although they are all to a certain extent linked, they will be briefly presented separately in the following four chapters.

1. Bodies of Discovery: Mathematics for Studying Musical Elements

As a matter of fact, mathematics is the most valid tool to give clear and reliable definitions, to undoubtedly prove properties and results of the so defined objects, to study their relations from an abstract point of view and to enumerate them. It is no coincidence that it is based on logic and it is one of the main tools of science¹. In fact, Charles Darwin even stated that «every new body of discovery is mathematical in form, because there is no other guidance we can have» [12, p. 540].

To give a preliminary example of the (sometimes unexploited) potential power of mathematics in investigating musical elements with compositional purposes, let us start with a historical case. In [17], Olivier Messiaen introduced the concept of modes with limited transpositions – *modes à*

1 The origin of the world ‘mathematics’ itself embodies the meaning of universal knowledge, as it comes from the old greek μάθημα, *máthēma*, that means ‘knowledge’, ‘study’, and even ‘learning’. Furthermore, recent studies have tried to mathematically model the creative process, with an emphasis on music composition. See for instance [8].

transpositions limitées –, i.e. modes which remain invariant under certain interval transpositions. For instance, a hexatonic scale is a trivial example. They played a fundamental role in his own musical language, being the harmonic framework of several of his compositions. But, as Guerino Mazzola pointed out, «Messiaen’s list includes seven modes which are however not selected according to any evident logic» [16, p. 151]. Moreover, Messiaen stated that it is mathematically impossible to find others. However, [24] and, later, [23] showed that there is one more, that had been intuitively used by Franz Liszt, Rimsky-Korsakov and Béla Bartók in their music. Actually, to unmistakably prove that there are no more than eight modes with limited transpositions is an issue of mathematical nature. This begs the question: would it have made any difference in Messiaen’s music? Although it is difficult to answer such a question², perhaps the discovery of the missing mode could have triggered some inspiration to Messiaen, or at the very least to other composers who read his composition treatise. Mathematics could have helped him/them in offering a complete taxonomy of the aforesaid modes.



Figure 1. The seven Messiaen’s *modes à transpositions limitées* and, in the end, the omitted one.

In fact, mathematics offers a reliable tool to answer questions on musical elements, such as for instance and above all the basic issues of properly defining, counting and eventually order them under meaningful principles. Its capabilities as a unique tool for deepening and understanding the underlying structures of several musical elements and techniques have been then proven by the numerous results achieved in the mathematical literature. Therefore, mathematics and mathematical

2 After all, it could be truly argued that the beauty of Messiaen’s scores and their aesthetics may remain untouched. In addition, the declared spirituality of his music might find a new meaning in the human limits of the tools of the composer himself.

theory are a valuable option for gaining musical knowledge. However, they are not only a tool for taxonomical discoveries. The meticulous study of the mathematical structures and combinatorial mechanisms that a specific set of musical objects hides let unlock differently hidden features of its expressive potential. It is a framework for potential artistic discoveries, as it will be shown in the following chapters.

2. The Reason for Music: Mathematics for Shaping Musical Elements

Composers face very often practical issues and questions in dealing with the musical materials that can find a powerful tool to solve and answer them in mathematics: as Iannis Xenakis claimed, so as to make an «effort to reduce certain sound sensations, to understand their logical causes, to dominate them, and then to use them in wanted construction» [26, p. ix]. Xenakis, for instance, relied mostly on the mathematics of stochastic processes and extensively described his techniques in [26].

To provide another example of the application potential of mathematics as a means for shaping musical elements, a technique developed by the Author will be offered that has been formally introduced in [7] and discussed from an aesthetic point view in [1] and [2]. The main issue was to find a way to deal with triads overcoming their most conventional use. In particular, the idea was to find complete sequences of triads through all the twenty-four major and minor ones in which 1) each major and minor triad is used only once and 2) the transformations involved are such as to move only one of the three notes of the triad to produce the new one. These sequences «are exclusively triadic and overall completely chromatic, since every pitch class appears exactly six times. So these classes of harmonic cycles can be a useful compositional device to define harmonic structures that are triadic (and in some cases locally diatonic) but without any tonal center» [1]. To check their existence and then to find, enumerate and classify them is a problem of mathematical nature – more specifically in the framework of graph theory, algebra and theory of computation – that has been solved in [7]. The sixty-two possible sequences have been found and grouped in eight cyclical models of transformations through their representations as specific paths on a graph introduced in [10], the so-called *chicken wire to-*

rus, that depicts triads as vertices and connects them with an edge if there exist a transformation for which they share two pitch classes out of three.

In this context, there is a vast array of possibilities that mathematics offers in shaping musical elements for the composition practice: the Author himself, for instance, has used the statistic methods of stylometry as a means to trace idiomatic playable patterns and to generate original ones for composing new music for guitar [3], or mathematical concepts and techniques taken from combinatorics and probability to define composing systems for non-musicians and discuss their aesthetics [4], just to name a few.

3. The Music of Reason: Mathematics for Triggering New Musical Ideas

Mathematics can even be a source by itself for triggering new musical ideas, without departing from music in order to head towards abstraction – and eventually and hopefully to come back to music, as it was described in the first two chapters – but rather beginning directly with the abstract realm of mathematics in order to head towards music. In fact, mathematics offers a unique ontology for representing, modeling, formalizing and visualizing musical objects which *per se* can be a huge field of inspiration.

A good example is given by the music and statements of the American composer Tom Johnson, who wrote: «I too like to find music that exists outside myself, rather than to compose something that is inside myself, but I am looking more in the direction of mathematical models. When I work with a logical sequence of numbers, or a set of permutations, or Pascal's triangle, or a logical sequence of geometric turns, or with the paper-folding formula, I have the feeling that I am working with absolutes» [14, p. 3]. He continues: «I can say, however, that there is something particularly satisfying about projects where the logic (the music) seems to arise naturally from some discovery outside of myself, and where everything comes together with a minimum of tampering (of composing)» [14, p. 6]. Not only the compositional attitude of Johnson offers an example of how mathematics has been used for triggering new music, but it also offers an example of a mathematically informed aesthetics, a topic that will be discussed in chapter four.

Therefore, mathematics can also be a device that let rethink music itself, which enters the cre-

ative process and the artistic compositional practice not only as a technical tool, but rather as an actual musical instrument to play with. It can be totally embedded in the artistic practice. Furthermore, mathematical activities are by themselves often considered a creative process.³ As Paul Lockhart wrote, «mathematics is the music of reason. To do mathematics is to engage in an act of discovery and conjecture, intuition and inspiration; to be in a state of confusion – not because it makes no sense to you, but because you gave it sense and you still don't understand what your creation is up to; to have a break-through idea; to be frustrated as an artist; to be awed and overwhelmed by an almost painful beauty» [15, p. 37].

Moreover, written music is given in a symbolic way, and a performance itself or an electronic composition may always be seen from the point of view of a spectrum and waveform of mathematical representation. It is quite natural then to find patterns in it, to get involved in its structural side outlining its organization, formal coherence and organicity. And thus to get captivated by the charming beauty of such an organization, which can be represented by means of mathematical tools⁴. So why not try to reverse the process and start with something which is purposely coherent, organized and organic? Which discipline can be more suited than mathematics – that can be seen as symbolic logic [19] and as the classification and study of all possible patterns [20] – in doing so?

4. *Musicae Universales: Mathematically Informed Aesthetics of Composition*

The ancient relation between music and mathematics briefly mentioned in the introduction is the reason of the presence of mathematics in the aesthetics of different historical music periods and composers. However, for the purposes of the present paper, only some recent examples from the beginning of the twentieth century onwards will be offered.

Joseph Schillinger, for instance, elaborated in the first half of the twentieth century a detailed system of musical composition – and even of the arts in general – founded on mathematical concepts, [21, 22]. The aesthetic assumptions he considered, mixing philosophical, scientific and

³ See also [25].

⁴ It is worth mentioning that chaotic forms can also be represented and obtained by means of mathematical tools.

artistic terminologies and frameworks, are hereby summarized. First and foremost, he stated that «if art implies selectivity, skill and organization, ascertainable principles must underlie it. Once such principles are discovered and formulated, works of art may be produced by scientific synthesis» [21, p. 3]. He continues arguing that «an esthetic reality may be either a natural product, a product of human creative intuition, or a product of scientific synthesis, realized through computation by mathematical logic» [21, p. 5]. Moreover, «everything that moves is a mechanism, and the science of motion is mechanics. The art of making music consists in arranging the motion of sounds [...] in such a manner that they appear to be organic, alive. The science of making music becomes thus the mechanics of musical sounds» [21, p. 5]. «Thus, analysis of esthetic form requires mathematical techniques» [21, p. 6]. In [22] he defined then a vast and comprehensive attempt to mathematically encompass all the elements and processes involved in music composition.

Schillinger's ideas are linked to a quantitative, technocratic approach to the creative process that can be found in many aesthetics and discourses on art. For instance, Austrian-born art historian Ernst Gombrich wrote, showing apparently a similar attitude and yet starting from the far context of Freud's aesthetics⁵, that «there must be (and there are) procedures in science and engineering where some medium or model is used for trying out structures through analogies and where techniques of systematic variation and permutation are used to discover fresh possibilities» [13, p. 38].

Moreover, notable composers derived their aesthetics and techniques also from the fascination of mathematics in a less systematic manner. Messiaen's idea of *impossibility*, that governs also his modes with limited transpositions introduced in the first chapter, or Arvo Pärt's *tintinnabuli*, rooted in strict rules [18], are just two of the several examples that can be provided.

5. Conclusions

Clearly, mathematics is not a necessary requirement – and certainly not a sufficient one for granting some sort of artistic quality or relevance – in the variety of skills, tools and knowledge of

⁵ A discourse on the combinatorial side of art embraced and continued by Italo Calvino in his lecture/essay *Cibernetica e fantasmî (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)*, [9].

a composer. However, it has been shown how, in the context of specific aims, mathematics can be a useful and reliable option that can lead to unique findings, outputs and aesthetics at different levels: from helping to study and understand musical elements, to assisting to shape them; from being an autonomous place of inspiration for triggering new ideas on music and to deal with its elements, to be put as the foundation of new aesthetics.

ACKNOWLEDGMENTS

I thank my colleague and friend Stefano Procaccioli (Conservatorio “Jacopo Tomadini”, Udine, Italy) for his relevant suggestions and remarks and Victoria Tcacenco (Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Moldova) for making possible the writing of this paper and for providing inspiration for it.

BIBLIOGRAPHY

- 1 Albin G. Combinatorics as Cues and Means of Music Innovation. In: *Rivista di Analisi e Teoria Musicale - RATM*, 2018/1, LIM Editrice, 2019. *In press*.
- 2 Albin G. Matemaatiliste Formuleeringute Päärangud ja Iseärasused Muusikalise Kompositsiooniteooria Esteetikas (translated by Tõnn Sarv). In: *Teater. Muusika. Kino*. April 2019, p. 82-89.
- 3 Albin G., Nastari F. Composing New with the Old: Musical Stylometry as a Means of Composing New Music for Classical Guitar. In: *Proceedings of the II Dublin Guitar Symposium*. Dublin, 22-23 February 2019.
- 4 Albin G. Combinatorics, Probability and Choice in Music Composition: Towards an Aesthetics of Composing Systems for Non-Musicians. In: Torrence E., Torrence B., Séquin C., Fenyvesi K. (eds) *Proceedings of Bridges 2018: Mathematics, Art, Music, Architecture, Education, Culture*. Tessellations Publishing, p. 395-398.
- 5 Albin G., Bernardi M.P. Graph Theory and Music: A Mathematical Tool for Musicians. In: Cocchiarella L. (eds) *ICGG 2018 - Proceedings of the 18th International Conference on Geometry and Graphics*. ICGG 2018. *Advances in Intelligent Systems and Computing*, vol. 809. Springer, Cham, 2019, p. 1813-1824.
- 6 Albin G., Bernardi M.P. Hamiltonian Graphs as Harmonic Tools. In: Agustín-Aquino O., Lluís-Puebla E., Montiel M. (eds) *Mathematics and Computation in Music*. MCM 2017. *Lecture Notes in Computer Science*, vol. 10527. Springer, Cham.
- 7 Albin G., Antonini S. Hamiltonian Cycles in the Topological Dual of the Tonnetz. In: Chew E., Childs A., Chuan CH. (eds) *Mathematics and Computation in Music*. MCM 2009. *Communications in Computer and Information Science*, vol. 38. Springer, Berlin, Heidelberg.
- 8 Andreatta M., Ehresmann A., Guitart R., Mazzola G. Towards a Categorical Theory of Creativity for Music, Discourse, and Cognition. In: Yust J., Wild J., Burgoyne J.A. (eds) *Mathematics and Computation in Music*. MCM 2013. *Lecture Notes in Computer Science*, vol. 7937. Springer, Berlin, Heidelberg.
- 9 Calvino I. (2015): *Una pietra sopra*. Mondadori, 2015.
- 10 Douthett J., Steinbach P. Parsimonious Graphs: A Study in Parsimony, Contextual Transformations, and Modes of Limited Transposition. In: *Journal of Music Theory* 42/2, 1998, p. 241-263.
- 11 Glass P. Composing with Consonance. In: Pustijanac I. (eds) *high SCORE Proceedings 2011*, p. 17-27.
- 12 Gaither C.C., Cavazos-Gaither A.E. Gaither's Dictionary of Scientific Quotations: A Collection of Approximately 27,000 Quotations Pertaining to Archaeology, Architecture, Astronomy, Biology, Botany, Chemistry, Cosmology, Darwinism, Engineering, Geology, Mathematics, Medicine, Nature, Nursing, Paleontology, Philosophy, Physics. Springer Science & Business Media, 2012.
- 13 Gombrich E. H. Freud's Aesthetics. In: *Encounter*, January 1966, p. 30-40.
- 14 Johnson T. I Want to Find the Music Not to Compose It. In: *Articles and Lectures* [Online; accessed 29-December-2018] <http://www.editions75.com/Articles/I%20WANT%20TO%20FIND%20THE%20MUSIC.pdf> (visited 14.01.2019).
- 15 Lockhart P. *A Mathematician's Lament: How School Cheats Us Out of Our Most Fascinating and Imaginative Art Form*. Bellevue Literary Press, 2009.
- 16 Mazzola G. *The Topos of Music: Geometric Logic of Concepts, Theory, and Performance*. Birkhäuser, Basel, 2002.
- 17 Messiaen O. *Technique de mon langage musical*. A. Leduc, 1966.
- 18 Pärt A., Brauneiss L., Restagno E., Kareda W. *Arvo Pärt in Conversation*. Estonian literature

series. Dalkey Archive Press, 2012.

19 Russell B. *The Principles of Mathematics*, W.W. Norton & Company Inc., 1938.

20 Sawyer W.W. *Prelude to Mathematics*. Penguin Books, 1955.

21 Schillinger J. *The Mathematical basis of the arts*. Philosophical Library, New York, 1948.

22 Schillinger J. *The Schillinger system of musical composition*. C. Fischer, 1946.

23 Schuster-Craig J. *An Eighth Mode of Lim-*

ited Transposition. In: *The Music Review* 51, No. 4, 1990, p. 296-306.

24 Street D. *The Modes of Limited Transposition*. In: *The Musical Times*, Vol. 117, No. 1604, 1976, p. 819-823.

25 Weil A. *Oeuvres Scientifiques: Collected Papers I - 1926-1951*, Springer-Verlag. New York, Heidelberg, Berlin: 1979.

26 Xenakis I. *Formalized Music: Thought and Mathematics in Music*. Pendragon Press, 1992.

Jazzul în contextul postmodernismului: repere teoretice

DOI: 10.5281/zenodo.3597250

Rezumat

Jazzul în contextul postmodernismului: repere teoretice

Articolul de față are drept scop de a introduce în circuitul științific național unele teorii care tratează specificul jazzului la etapa actuală a evoluției acestuia prin prisma teoriei și practicii postmodernismului. Sunt prezentate și analizate succint unele concepte, care pot completa baza metodologică a lucrărilor dedicate analizei fenomenelor jazzului național la confluența secolelor XX-XXI. Pe baza conceptelor cercetătorilor internaționali se evidențiază un aparat științific veridic aprobat în analiza fenomenelor jazzistice universale. Printre ele sunt evidențiate procedee de intertextualitate, deconstrucția semnificațiilor artistice și culturale, recodificare semantică și alte procedee.

Cuvinte-cheie: jazz, postmodernism, intertextualitate, deconstrucție, recodificare.

Summary

Jazz in the context of postmodernism: theoretical milestones

This article aims to introduce into the national scientific circuit some theories that deal with the specificity of jazz at the present stage of its evolution through the theory and practice of postmodernism. Some concepts are briefly presented and analyzed, which can complement the methodological basis of the works dedicated to the analysis of national jazz phenomena at the confluence of the 20th-21st centuries. Based on the concepts of international researchers, a verifiable scientific apparatus is endorsed in the analysis of universal jazz phenomena. Intertextuality, deconstruction of artistic and cultural meanings, semantic re-codification and other methods are highlighted.

Key words: jazz, postmodernism, intertextuality, deconstruction, re-codification.

Literatura științifică universală despre estetica și stilistica jazzului, istoria și teoria lui este una diversă, bogată și bine dezvoltată. În secolul XX, au apărut cercetările fundamentale semnate de G. Schuller, A. Hodeir, J. -E. Berendt, G. Huesmann, W. Sargeant, P. Panassier ș. a. [1]. În ceea ce privește sursele mai recente, se poate afirma că în ultimii două decenii literatura despre jazz a fost completată cu studiile bazate pe un șir larg de nume și subiecte. Acestea includ lucrarea lui Kreen Gabbard [2], dedicată poeziei jazzului, cercetările lui Erik Porter [3], care examinează relația dintre jazz și societatea contemporană, Howard Mandel [4], un autor, al cărui lucrări se axează pe problemele criticii jazzistice, Samuel Floyd [5], un cercetător, care studiază rădăcinile afro-americe în trăsăturile armonice și modale ale muzicii afroamericane. Problemele rasiale ale jazzului sunt în centrul atenției în lucrările etnomuzicologului și psihanalistului Gerhard Cubic [6], iar Paul Chvigny și Charlie Gerard [7] tratează aspectele juridice ale concertelor de jazz și ale activității cluburilor muzicale.

Una dintre cele mai importante tendințe ale ultimelor decenii este tratarea jazzului în contextul postmodernismului. Problema dată este în mod firesc combinată cu discursul științific tradițional referitor la teoria și estetica jazzului, inclusiv polemica destul de controversată în jurul naturii "albe" sau "negre" a acestuia. O continuare specială a acestei polemici reprezintă articolul lui Lee B. Brown, bazat pe teoria postmodernistă a jazzului cu genericul *Postmodernist Jazz Theory: Afrocentrism, Old and New*¹¹. În ea, autorul reduce ponderea discuției despre esența jazzului la două concepte dominante: perspectiva afrocentrică asupra jazzului (*Afrocentric perspective on jazz*) și teoria critică asupra jazzului (*the critical theory on jazz*) [8, p.235]. Dacă teoria afrocentrică identifică principiile de unitate și continuitate determinate de condițiile specifice de viață a afro-americanilor sub presiune socială, teoria critică, la rândul ei, "interpretează istoria jazzului ca un model evolutiv în care anumite personaje "eroice" care au contribuit la dezvoltarea valorilor

formale, devin figuri ale unui canon jazzistic privilegiat”[idem].

În contextul temei noastre un interes sporit reprezintă articolul semnat de Alan Stenbridge *A Question of Standards: “My Funny Valentine” and Musical Intertextuality* [9], care reprezintă o încercare de a analiza practica jazzului prin intermediul metodelor analitice postmoderne. Bazându-se pe tratatarea lui Umberto Eco a postmodernismului ca unei ”regândiri ironice” a trecutului, autorul oferă o analiză a înregistrărilor standardului popular ”My Funny Valentine” în interpretarea lui Frank Sinatra, Tony Bennett și Miles Davis, precum și cercetează originile acestuia în cadrul musicalului lui R. Rogers și L. Hart ”Babes in Arms” apărut pe Broadway în 1937. Discursul analitic al autorului se bazează pe o înțelegere a interconexiunii dialogice dintre aspectele intra-muzicale și extra-muzicale, pe o încercare de a implica în analiză datele ce aparțin istoriei sociale și culturale. Autorul argumentează că intertextualitatea trebuie înțeleasă ca un fenomen istoric fundamental, în care întrebările privind semnificația și valoarea sunt supuse unei regândiri, reevaluări continue, iar de la cercetător se cere o înțelegere a interrelației complexe, extinse și aprofundate a textelor și contextelor” [9, p. 83].

Problemele postmoderniste ale jazzului la etapa actuală se încadrează într-un context cultural mai larg. Dacă ne referim la sursele științifice în limba rusă apărute în ultima perioadă, putem observa unele studii, dedicate problemelor cercetării culturologice a fenomenului jazzistic, inclusiv legăturile sale cu estetica postmodernismului. Această problemă este investigată în teza de doctor a lui F. Shak *Джаз как социокультурный феномен: на примере американской музыки второй половины XX века (Jazzul ca un fenomen socio-cultural: pe exemplul muzicii americane din a doua jumătate a secolului XX)* [10] și N. Shirokova *Джаз в художественной культуре постмодерна: основные тенденции развития (Jazzul în cultura artistică postmodernă: principalele tendințe de dezvoltare)* [11]. Ne vom caracteriza succint ambele lucrări.

Lucrarea lui F. Shak *Jazzul ca un fenomen socio-cultural: exemplul muzicii americane din a doua jumătate a secolului XX* se bazează pe un fundal interdisciplinar solid, acoperind diverse ramuri ale științelor socioumanistice: culturologie, filozofie, muzicologie, filologie, psihologie și estetică. După cum afirmă autorul, aspectele fi-

losofice ale cercetării lui utilizează teoria lui Jean Baudrillard (fenomenul *simulacru*) și a lui Gilles Deleuze (observații asupra stilisticii) [10, p. 7], aspectul muzical implică tezele teoretice ce aparțin lui Theodore Adorno, Karlheinz Stockhausen, John Cage și Efim Barban [idem]. Cercetătorul folosește postulatele psihologiei transpersonale (K. Wilber, S. Grof), a psihofarmacologiei și psihiatriei (Ronald Leing, Albert Hofmann, I. Agun), iar dimensiunea filologică a tezei se bazează pe prevederile lucrării științifice a lui Douglas Malcolm și Charles Péguy)[10, p. 8].

Folosind metodele de generalizare și sistematizare, autorul încearcă să înțeleagă jazzul ca fenomen socio-cultural. O astfel de viziune interdisciplinară îi permite să ridice o gamă largă de probleme: de la estetica jazzului (postmodernism și ecumenism, impactul aspectelor rasiale și sociale asupra muzicii de jazz), până la procesele de fuziune stilistică a jazzului, cu implicarea diferitor stiluri, cum ar fi *New Age, ambient, ethno fusion, world music* și *new acoustic music*. Autorul analizează, de asemenea, transformarea ”normativității” în muzica de jazz, natura conservatismului jazzului american, precum și interpretarea lui în calitate de muzica clasică a secolului XX prin dezvoltarea unor curente, cum ar fi, de exemplu, *new improvised music*.

Un loc aparte în studiile moderne dedicate jazzului aparține conservării sau modificării proprietăților epistemologice și morfologice ale jazzului în condițiile postmodernismului. Această problemă se află în centrul atenției cercetătorului din Rusia N. Shirokova. În lucrarea sa *Jazzul în cultura artistică postmodernă: principalele tendințe de dezvoltare* apărută în 2011, autoarea afirmă că postmodernismul, nu doar a schimbat radical spațiul artistic la începutul mileniului, dar a avut un impact asupra stării actuale a jazzului. Și dacă în domeniul artei muzicale academice aceste influențe au fost studiate suficient de detaliat, discursul postmodernist în domeniul muzicii de jazz doar începe să trezească interesul cercetătorilor.

„O cunoaștere a operei muzicienilor de jazz din a doua jumătate a secolului XX-începutul secolului XXI”, notează autorul, ”dezvăluie analogii evidente cu practica postmodernismului în alte forme de artă. Acest lucru solicită să se înțeleagă o serie de chestiuni care afectează atât aspectele fundamentale, cât și cele secundare ale teoriei postmoderniste în legătură cu acest domeniu de creativitate. Astfel, este necesară analiza creațiilor

de jazz, examinarea acestora din punct de vedere culturologic și stabilirea relațiilor lor cu astfel de fenomene postmoderniste, precum: intertext, hipertext etc. Tendințele generale ale postmodernismului în jazz ar trebui, de asemenea, identificate” [11].

Conform opiniei autoarei, „cea mai mare influență asupra practicii creative din a doua jumătate a secolului XX-începutul secolului XXI a avut o teorie postmodernistă a intertextualității. Drept urmare, jazzul este reinterpretat în sensul intertextual, apar noile curente stilistice în anii 1960-2000, precum *jazz-rock*, *fusion*, *etnojazz*, *folkjazz*, *New Age*, *ambience*, *new acoustic music*, reflectând tendința simbiozelor culturale și artistice caracteristice postmodernului” [11, p.7].

O importanță deosebită în contextul cercetării noastre capătă concluziile autoarei legate de modificarea esenței jazzului din a doua jumătate a secolului XX-începutul secolului XXI sub influența practicii artistice moderne, în general, și a esteticii postmodernismului, în special. ”Studiind experiența muzicienilor de jazz, este posibilă detectarea unei corelații active între arta jazzului și cea postmodernistă. Devine clar, că jazzul modern este un fenomen multilateral, complex și contradictoriu, care nu poate fi redus la înțelegerea tradițională a naturii și a semnificației sale culturale” [11, p.16].

Pe marginea celor spuse anterior tragem unele concluzii. Din păcate, în literatura disponibilă nu se articulează pronunțat că conceptele și principiile postmoderniste de bază s-au format în mare măsură în practica artistică a jazzului (și a muzicii rock) pe parcursul secolului XX, prin urmare actualmente muzica de jazz reprezintă un domeniu favorabil și firesc de aplicare a metodelor postmoderniste. Putem afirma cu certitudine, că practica jazzului din a doua jumătate a secolului XX – începutul secolului XXI implică activ în discursul său toate metode postmoderniste (intertextualitate, deconstrucție, regândire ironică, joc, polistilistică etc.). Fiind reinterpretat în sensul *intertextual*, jazzul legitimează pluralism de stiluri, genuri, forme și tehnici de origini diferite utilizate în contextul stilistic individual. Citate, reminiscențe, aluzii, polifonizarea discursului de jazz, dialogarea conținutului și a arhitectonicii, transformă compoziția de jazz într-un text postmodernist.

Natura *polistilistică* a jazzului a devenit o altă premisă logică pentru intrarea în estetica postmo-

dernistă. În contextul celor de mai sus, să reamintim una dintre proprietățile imanente ale stilisticii jazzului, și anume capacitatea ei de a forma cu ușurință și în mod natural alianțe stilistice și estetice (exemplele cărora sunt diferite fenomene din a doua jumătate a secolului XX precum *jazz-rock*, *etnojazz*, *world music*, *third stream*, *fourth stream*).

Intertextualitatea se manifestă cu ajutorul unei astfel de tehnici ca *citarea*. Se știe că această metodă se aplică foarte activ în muzica jazz, cuprinzând diferite straturi ale culturii muzicale. Putem vorbi despre împrumuturi atât din tradiția jazzistică (citatul din standardul *Smoke get in your eyes* de J. Kern într-una din versiunile compoziției *How High the Moon* în interpretarea Ellei Fitzgerald), din diverse tipuri de cultură muzicală de masă (melodiile formației *Beatles* în compozițiile Ellei Fitzgerald), precum și depășirea limitelor culturii muzicale de masă prin mișcare pe direcția muzicii profesionale europene (faimoasa compoziție *Maids of Cadix* de L. Delibes din albumul *Miles Ahead* lui Miles Davis).

Deconstrucția semnificațiilor artistice și culturale, o altă metodă importantă a postmodernismului, se realizează prin distrugerea stereotipurilor valorice, ștergerea hotarelor între cultura elitistă și cultura mass-media, subliniind valoarea estetică a formelor de masă ale artei. În procesul de deconstrucție, ”dezasamblarea intelectuală (creativă) a textelor artistice complete în elementele constitutive separate, detalii, fragmente se realizează pentru a crea un text fundamental nou asamblat prin procedee de montaj și colaj, în conformitate cu intenția autorului” [11, p.10]. Experiența de deconstrucție înseamnă libertatea creativă maximă și permite artistului să manipuleze cu orice gen, stil, deplasând accentul de la momentele principale la cele secundare.

Se știe că în istoria artei moderne deconstrucția este înțeleasă ca un procedeu, al cărui scop constă în interpretarea (deformarea) sursei originale clasice. În tradițiile *mainstream*-ului interpretarea individuală a *standard*-ului (care are funcția unui canon) reprezintă o premisă fundamentală, oferind interpreților dreptul de a prelucra melodiile inițiale după conceptul lor. Prin urmare, apare loc și pentru *ironia postmodernistă* în privința moștenirii jazzului tradițional. O altă premisă a deconstrucției constă în improvizație – spontană, emoțională, liberă de la dictatul logicii. Aspectul ironic al conceptului jazzistic se explică prin faptul, că ironia în jazz își are originea sa în

specificul estetic al *bluesului*, unuia dintre genurile esențiale ale jazzului ca și cultură muzicală originală.

Caracteristici-cheie ale operei postmoderniste (experiment, imprevizibilitate și improvizație) tratează creativitatea ca un *joc*. Concomitent aceste trăsături au fost întotdeauna tipice jazzului, facilitând utilizarea lor în jazzul modern. Spontanietatea discursului jazzistic, lipsa oricăror limite stilistice, genuistice, arhitectonice, asigură o interpretare postmodernă a jazzului ca *joc*. La nivel muzical această calitate este susținută de astfel de metode, precum dialogul și concertarea, spiritul competitiv al muzicii jazz, – atât în practica concertistică, cât și în cadrul *jam sesion*.

O altă metodă importantă de origine postmodernistă este procedeul de *recodificare semantică*, ceea ce face posibilă perceperea jazzului ca artă elitistă. În contextul teoriei postmoderniste, jazzul dobândește un alt statut artistic și estetic: este transformat într-un intertext conceptual complicat, de elită, în cadrul căruia sunt șterse definitiv limitele dintre jazz și alte forme artistice [11, p. 11].

Fiind un fenomen ce aparține tradiției orale, jazzul se bazează pe un tezaur extrem de vast, format din melodii, succesiuni armonice, muzicieni și formații cu renume, albume înregistrate, păstrate în memoria ascultătorului. Toate aceste elemente, devenind unități semantice, sunt implicate într-un *joc* postmodernist, fiind recunoscute și apreciate de publicul jazzistic, chiar în cazul folosirii lor într-un alt context, permițând ascultătorului avansat decodarea mesajelor intertextuale ale creatorilor de jazz.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Schuller G. *Early Jazz: its roots and musical development*. New York: Oxford University Press, 1968; Hodeir A. *Jazz: Its Evolution and Essence*. New York, A Black Cat Book, 1972; Berendt J.-E., Huesmann G. *The Jazz Book From Ragtime to the 21st Century*. New York, Lawrence Hill, 1975; Sargeant W. *Jazz Hot and Hybrid*, New York, Da Capo Press; 3 edition, 1975, 302 p.; Панасье Ю. *История подлинного джаза*. 2-е

изд., Л.: Музыка: 1979.

2. Gabbard K. *Representing Jazz* Duke University Press:1995.

3. Porter E. *What Is This Thing Called Jazz? African American Musicians as Artists, Critics and Activists*. University of California press: 2002.

4. Mandel H. *Future Jazz*. Oxford University Press: 1999.

5. Floyd S. *The power of black music: Interpreting its history from Africa to the United States*. New York: Oxford University Press: 1995.

6. Cubic G. *The African Matrix in Jazz Harmonic Practices // Black Music Research Journal*. Volume: 25. Issue: 1-2. 2005, p. 167-182.

7. Chevigny P. *Gigs: Jazz and the Cabaret Laws in New York City*. Routledge, 2005.; Gerard G. *Jazz in black and white. Race, community, culture, and identity in the jazz community*. Westport, 1998.

8. Brown Lee B. *Postmodernist Jazz Theory: Afrocentrism, Old and New*. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2000, pp. 235-246.

9. Stanbridge A. *A Question of Standards: "My Funny Valentine" and Musical Intertextuality*. In: *Popular Music History*, ISSN 1740-7133, p.83-108.

10. Шак Ф. *Джаз как социокультурный феномен (на примере американской музыки второй половины XX века)*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Ростов-на-Дону: 2008 / Shak F. *Jazz kak sotzialinyi fenomen (na primere amenrikanskoi muzyki vtoroi poloviny XX veka)*. Avtoreferat dissertatzii na soiskanie ucionoi stepeni kandidata iskusstvovedenia. Rostov-na-Donu: 2008.

11. Широкова Н. *Джаз в художественной культуре постмодерна: основные тенденции развития*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата культурологии. Санкт-Петербург: 2011 / Shirokova N. *Jazz v hudojestvennoi kulture postmoderna: osnovnyie tententzii razvitia*. Avtoreferat dissertatzii na soiskanie ucionoi stepeni kandidata kulturovedenia. Sankt-Peterburg: 2011.

Zviad DOLIDZE

**THE UNKNOWN MASTERPIECE
OF GEORGIAN SILENT CINEMA
(In Connection with 90th Anniversary
of the Film “My Grandmother”)**

DOI: 10.5281/zenodo.3597258

Summary

**The Unknown Masterpiece of Georgian Silent Cinema
(In Connection with the 90th Anniversary of the Film “My Grandmother”)**

The article is dedicated to the Georgian film *My Grandmother* unknown to the general public because it has been on the index for almost forty years.

The film was created in 1928 by director Constantin (Cote) Mikaberidze and immediately banned, being classified as an anti-Soviet work. Later, after being restored and released on screens, it is considered as a true masterpiece, in which bureaucracy and protectionism are ironized. It has enjoyed success at several international festivals.

It is important that this satirical comedy, launched by a debutant director, who successfully introduced elements of documentary film and animation, is still current today. It retains its caustic spirit and shapes the genius conditions of a cinematic caricature – a genre rarely encountered in the history of film art.

Key words: Constantin Mikaberidze, satirical comedy, cinematographic caricature, genial conditions, cinematic language.

Rezumat

O capodoperă a filmului mut georgian

Articolul se dedică filmului georgian *Bunica mea* necunoscut publicului larg din cauza că s-a aflat la index aproape patruzeci de ani.

Filmul a fost creat în 1928 de către regizorul Constantin (Cote) Mikaberidze și imediat interzis, fiind clasat ca o lucrare antisovietică. Mai târziu, după ce a fost restaurat și lansat pe ecrane, este considerat drept o veritabilă capodoperă, în care se ironizează birocratismul și protecționismul, bucurându-se de succes la mai multe festivaluri internaționale.

E important că această comedie satirică, lansată de un regizor debutant, care a reușit să introducă cu succes și elemente de film documentar și de animație, e actuală și astăzi, păstrându-și spiritul său caustic și configurând condițiile genuiste ale unei caricaturi cinematografice – gen mai rar întâlnit în istoria artei filmului.

Cuvinte-cheie: Constantin Mikaberidze, comedie satirică, caricatură cinematografică, condiții genuiste, limbaj cinematic.

Georgia is a small country, but the local filmmakers are famous for their flawless films. In the '70s of the last century, this circumstance gave grounds to the critics in the Soviet Union and in the rest of the world to bring into circulation the definition - “The Phenomenon of the Georgian Cinema” [6, p. 325].

The Lumiere brothers' camera was brought in Georgia in November of 1896 and was presented to the audience, but unfortunately, nobody had started the national film production. This was

prevented for many reasons. The policy of film distribution and demonstration was arranged much better. In 1904, the first movie theaters appeared in the capital of the country – Tbilisi. Since 1908 the Georgians had begun to shoot the short documentary films.

The significant event was the full-length documentary film “The Travel of Akaki Tsereteli in Racha and Lechkhumi”, which was shot in 1912. The author of this film was the first Georgian director and cameraman Vasil Amashukeli. This

film, which is preserved incompletely, was one of the first full-length documentary films not only in Georgia but in the entire world.

The first Georgian full-length feature film "Kristine" (director Aleksandr Tsutsunava) was shot in 1916, but despite this, the persons who really wanted to organize national film production could not do that. After two years Georgia received the independence, which had lasted three years only (and naturally nobody cared about the cinema in this period), and in 1921 the Soviet power was established in Georgia. In the same year in the People's Commissariat (the Ministry) of Education of Georgia was founded the Film Section. In 1923 this Section was transformed into a joint-stock company Sakhkinmretsvi (State Film Industry) where the new feature films – the historical-revolutionary films and the adaptations of the classical Georgian literature were shot.

"My Grandmother" ("Chemi Bebia") was filmed in 1928 and the demonstration of it was scheduled for January of the next, 1929 year. It was the directorial debut of a young filmmaker - Konstantine (aka Kote) Miqaberidze who had enough experience of work in the theater and film. In 1921, he was shot in a role in the first Georgian Soviet film "Arsena Georgiashvili". After this, he was invited in other films for main roles, where he created fully dramatic cinematic images. In some of them, he played in partnership with the Georgian film star woman – Nato Vachnadze. The film-goers liked their duet very much.

Kote Miqaberidze perfectly performed the tricks, did his makeup himself, worked as an assistant of director, was an excellent painter, studied the principles of film dramaturgy and often was a guest of film laboratory for clearing up of the process of treatment of the film. He thought that if the film artist is not close to his people, he will never be able to create a realistic work which must respond to the contemporary challenges, if this artist cools at one point and lags behind the contemporary life, the people may forget him and will include him in a list of powerless human beings. He liked to say, that "the main thing is morality. When morality deteriorates, everything deteriorates - the house is not built, the land does not produce crops, the fruits do not grow" [4, p. 114].

In the second half of the '20s, a part of Georgian actors was invited to test their forces in film directing. They had some practice in assisting the director and that's why were assigned to the posi-

tion of a filmmaker. Moreover, at that time there was no film school in Georgia for teaching the professional skills of film directing. Among them was Kote Miqaberidze and of course, he was more than happy for such an appointment. In his memoirs he wrote:

"I was directing a satirical film, the aim of which was to denounce and deride bureaucracy, petty bourgeoisie, and protectionism. With these aims in mind, I was trying to discover new and sharp ways of cinematographic expression because a simple "slavish illustration" of the script was not satisfying for me as a creative person.

With the writer Giorgi Mdivani, we wrote a script entitled "my Grandmother". I later made a satirical film based upon this script in 1928.

"Bebia" (aka "Grandmother") – generally-speaking – has no gender. This grandmother would be either a woman or a man, it is a "Protector".

"If you have a grandmother, you will succeed", says one of the characters in this film.

During the directing of this complicated film, I tried to distance myself from literature and stage adaptation. I was trying to be faithful to the principle of using the infinite possibilities of Cinema to bring to life the director's and the scriptwriter's ideas.

These technical possibilities gave me – as a director – the opportunity to express the satirical content of this film, and to make the social comedy which "My Grandmother" later become" [3, p. 141].

The word "Grandmother" ("Bebia") was used figuratively, meaning a person who pulled strings for someone. The main character of the film is dismissed and tries to find a "Grandmother", who promises to assist him in finding a new job, but in fact, makes things worse. This satirical comedy mocked the bureaucratic system. The authors reflected their contemporary life, laziness, and neglect of duties in an original manner [7, p. 71].

The cast of the film was international. It included Georgians, Russians, Armenians and, what is most interesting, Poles as well. Both film cameramen – Anton Polikevich and Vladislav (according to the other source – Vladimir) Poznan were Poles. The first was born in Lithuania, and the second - in Poland. Polikevich lived in Tbilisi from 1913. He worked in a photo studio, and then in Pavel Pirone film company. Since 1924, he becomes a cameraman of feature and documentary films. He made many Georgian films and was awarded by the rank of the honored art worker of

Georgia. Poznan worked at Pavel Pirone company too and like Polikevich joined the film industry as a cameraman since 1924. He shot many Georgian films too.

In the preparation period, Miqaberidze had worked vigorously and sometimes, in the evenings he was inviting his staff members to his house for working on the script and the budget. They wanted to write everything clearly and detailed. The new filmmaker desired to present his debut film suitably and worked energetically. He had painted one of the posters of the film, had selected the sets for a long time, neatly prepared the interiors. In this film, Miqaberidze was the first who used animation in the Georgian cinema in order to give the most important loading to the satirical character of the film. He invited Irakli Gamrekeli in the position of production designer, who was an eminent stage designer, one of the founders of the Georgian theatrical design. Gamrekeli had no connection to the cinema before [1, p. 144].

When "My Grandmother" was screened it attracted a lot of people but after a few days it was removed from the movie theaters and was banned by the order of the government. The film was accused of formalism as an "Anti-Soviet work" [5, p. 162]. In an anonymous letter, that was sent to the State Security Department, someone wrote that this film was filled by Trotsky aspiration because the whole system of state management is shown as an absurdity and such an attitude had a negative impact on the political life of the Soviet citizens. Also, there was noted that the film authors had encouraged to establish the worker's control on the state system which was one of the key provisions of Trotsky's political program. That was the period of a broader campaign against Lev Trotsky what had ended with his exile from the Soviet Union. So "My Grandmother" was sacrificed to this campaign.

Fortunately, the film authors had survived the repression. The Soviet government resorted only to the above-mentioned act. Soon Giorgi Mdivani moved to Moscow and become one of the successful scriptwriters of the Soviet Cinema. Kote Miqaberidze continued his work as a film director – he had made a couple of documentaries and feature films. Later he was also interested in animation. In 1956, because of the political developments in the Soviet Union he had sent a protest letter to Nikita Khrushchev. This was considered as an anti-state one and Miqaberidze was arrest-

ed. After three years he was released and restored to the old workplace. Until his death, he worked at the Film Studio "Qartuli Filmi" ("Georgian Film") as a director of the Dubbing Department. He died abruptly in 1973 when he hosted the memorial event dedicated to his friend and colleague (who committed suicide) at Tbilisi Film House. Kote Miqaberidze made a speech, called other colleagues for more support and kindness toward each other, arrived back from the stage, sat in the chair and...

"My Grandmother" was banned for 39 years. In 1968, its premiere was held at Moscow movie theater "Illusion". The film-goers admired it. The press wrote: "Kote Miqaberidze revealed a rich fantasy, creative courage and bravery, fighting spirit and disposition to the comedy genre" [8, p. 15]. The film was announced as a masterpiece of Soviet cinema.

In 1976 "My Grandmother" was restored. That gave an opportunity to demonstrate it at the movie theaters and international film festivals. Foreign film critics were amazed by this film. They did not expect such original cinematic thinking from the representatives of the Soviet cinema of the '20s.

In the same year, London hosted the Georgian Film Festival. It was the first big retrospective of Georgian cinema abroad. The organizers of this event were the British Film Institute and its scientific worker John Gillett who was named as a walking encyclopedia of film knowledge. Gillett arrived in Tbilisi himself for selecting the films. He included "My Grandmother" into the program. Later he wrote in the British press: "For the most people Georgia is a little wonderful touristic area somewhere in Russia, famous by its wine and by the birthplace of Stalin. The Georgian films always remained in the shadow of the works of Moscow and Leningrad film studios but after my visit to Georgia I understood that Georgian cinema has absolutely different traditions and history" [9, p. 4].

Gillett highly appreciated the film of Miqaberidze and indicated that it was a discovery for him by its anti-bureaucratic satire and expressionistic décor, and declared, that the several episodes were staged by the characteristic sharp style of the comedies of Mack Sennett.

"My Grandmother" was included in the all programs of the Georgian films which were presented in the United States, Germany, France, Great Britain, etc. In 2004, it was screened in

Prague (Czech Republic), in the one non-commercial movie theater where the original musical score was played by an American band magnificently. Two years ago when this film was presented at the Georgian Film Festival in St. Petersburg (Russia), a state functionary woman announced after the screening that over the last decades' nothing has changed in her country and everything is the same like in this film.

There are two opinions about this film in the Georgian film criticism. Some argue that Miqaberidze was influenced by German expressionism. They explain that fact by the popularity of this trend of art in Georgia in the '20s. There were translated and published articles, poems, short stories of German expressionists, the expressionistic performances were staged in the Georgian theaters, the local artists had drawn expressionistic canvases, etc. [2, p. 145-146]. Thus the filmmaker had used the conventional scenery, contrasting lights, extraordinary perspective. The other part of the critics thinks that the main pathos of the film, the monumental forms of the heroes, the straightforwardness of the narration, and the general visual structure was created by the influence of Futurism and Constructivism because the production designer of this film was basically the constructivist and the futurist than the expressionist [10, p. 169].

Of course, both positions are acceptable but "My Grandmother" has no reflection of those above-mentioned trends only – it is also an expression of all modes of Avant-garde cinema of those years. For example, in certain episodes of the film, there are several surrealistic passages and it was a period when the film of Luis Buñuel "Un Chien Andalou" did not exist yet. Miqaberidze shot the tricks masterfully, had kept the rhythm from the beginning to the end, what is so organic for comedies like that. Because of his rich imagination, he obviously could not fit within the framework of this film, and that's why he referred to documentary and animation elements too.

The debut film of Kote Miqaberidze was "a scathingly witty and aesthetically adventurous attack on the Georgian variant of the bureaucratic deviation known as "protectionism," which dropped into the bottomless pit of forgotten films" [11, p. 42].

"My Grandmother" is one of the best examples of experimental cinema. It was called as "Sa-

tirical Phantasmagoria", "Shadowed Grotesque", and sometimes as "Celebration of Black Humor". In sum, if we take into consideration the fact that Kote Miqaberidze was a quite good caricaturist, we can name this work as a sensible and splendidly revival cinematic caricature against bureaucracy, which is very easy to perceive and understand for representatives of every nation.

BIBLIOGRAPHY

Books:

1. Amiredjibi, Natia. From Cinematograph to Cinema Art. Tbilisi: Ganatleba, 1990 (in Georgian).
2. Amiredjibi, Natia. The screen of Times. Tbilisi: Khelovneba, 1990 (in Georgian).
3. Dumbadze, Soso and Nino Dzandzava (ed.). Kote Miqaberidze. Tbilisi: Sa.Ga., 2017 (in Georgian).
4. Kveselava, Rezo. Memories about Georgian Film Masters. Tbilisi: Saga, 2008 (in Georgian).
5. Makharadze, Irakli. The Great Silent. Tbilisi: Bakur Sulakauri Publishing, 2014 (in Georgian).
6. Menashe, Louis. Moscow Believes in Tears: Russians and Their Movies. Washington: New Academia Publishing, 2010.
7. Tsereteli, Kora. Famous Names. Tbilisi: Khelovneba, 1986 (in Georgian).

Articles in Journals and collections:

8. Dolidze, Zviad. Georgian Classical Film Abroad. Film Print (journal). 2015, #14 (in Georgian).
9. Гвелесиани, Татьяна. Главное – они до краев наполнены жизнью. Akhali Filmebi – Новые фильмы (journal). 1976, #9 (in Georgian and Russian) / Gvelsiiani, Tatiana. Glavnoie - oni do kraiov napolneny jizniu. Akhali Filmebi - Novye filmy (journal). 1979, #9.
10. Levanidze, Maia. German Expressionism, "Symphony of Horrors" and Kote Miqaberidze's "My Grandmother", in collection: Art Processes. 1900-1930. Tbilisi: Kentavri, 2011 (in Georgian).
11. Youngblood, Denise j. "We don't know what to laugh at": Comedy and Satire in Soviet Cinema (from The Miracle Worker to St. Jorgen's Feast Day), in the collection: Inside Soviet Film Satire: Laughter with a Lash (ed. Andrew Horton). Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

ARTA POPULARĂ ÎN EXPRESIE CINEMATOGRAFICĂ

DOI: 10.5281/zenodo.3597264

Rezumat

Arta populară în expresie cinematografică

Arta populară, fiind o expresie reflexivă a creatorului ei, are în centru ființa umană și creația sa, concepută adesea printre grijiile cotidiene ale plugarului, dar respectând tradițiile ei milenare, cristalizate în istoria și cultura poporului. Astfel devine și un act de păstrare și valorificare, prin diversele ei limbaje, a identității noastre culturale. De aceea arta populară s-a aflat mereu în atenția tuturor cineaștilor documentariști. Această tematică a fost abordată cu succes de cineaștii: Emil Loteanu, Vlad Ioviță. Vlad Druc, Pavel Bălan, Iacob Burghiu, Andrei Buruiană, Ion Mija ș.a.

În mod deosebit fenomenul artei populare s-a impus în creația cinematografică a regizorului Anatol Codru. Drept argument – cele cinci filme lansate de-a lungul întregii sale cariere cinematografice: *Pe făgașul talentului* (1971), *Biografia cântecului* (1973), *Neam de pietrari* (1975), *Tălăncuța* (1986), *Roua de pe izvoare* (1987). În aceste filme cineaștii Anatol Codru a reușit să efectueze o sinteză a limbajelor artelor populare cu cel al discursului cinematografic, amplificând astfel gradul de valorificare și conferindu-i rezonanțe universale.

Cuvinte-cheie: artă populară, limbaj cinematografic, valorificare prin film, identitate națională, globalizare.

Summary

Folk art in cinematographic expression

Folk art, being a reflexive expression of its creator, has the human being and its creation in its center. It is often conceived among the everyday worries of the farmer, but observes its millenary traditions, crystallized in the history and culture of the people. Thus, it is also an act of preservation and capitalization of our cultural identity through its various languages. That is why folk art has always been in the attention of all documentary filmmakers. This theme was successfully approached by the filmmakers: Emil Loteanu, Vlad Iovita, Vlad Druc, Pavel Balan, Iacob Burghiu, Andrei Buruiana, Ion Mija and others.

The phenomenon of folk art was particularly imposed in the cinematographic creation of the director Anatol Codru. Those five films launched during his cinematographic career: *Pe făgașul talentului* /On the Path of Talent/ (1971), *Biografia cântecului* /The Biography of the Song/ (1973), *Neam de pietrari* /Kin of a brick layer/ (1975), *Tălăncuța* /The Bell (1986), *Roua de pe izvoare* /The Dew at the Springs (1987) serve as evidence. In these films, the filmmaker Anatol Codru managed to make a synthesis of folk arts with that of cinematic discourse, thus enhancing its degree of valorization and giving it universal resonances.

Key words: folk art, cinematographic language, valorization through film, national identity, globalization.

De-a lungul mileniilor s-a demonstrat că domeniul culturii este vast și integrează toate cunoștințele și activitățile umane în cele mai diverse dimensiuni, rămânând mereu un indiciu important în ierarhia componentelor nivelului spiritual al unei societăți, în capacitatea poporului respectiv de a pune în valoare capitalul cultural pentru a-și păstra identitatea, dăinuirea sa în timp și spațiu.

Conform opiniei filosofului Lucian Blaga, autorul cunoscutului studiu *Trilogia culturii*, cultura reprezintă „expresia unui anume mod de existență a omului”. Astfel, cultura este organic legată de condiția existențială a omului și ține de orizontul ontologic. Prin cultură se adâncesc

înseși dimensiunile existențiale ale individului. Numai acesta este creator și continuator de artă și cultură: „Ne găsim aici în fața unei definiții scormonite din adânc și cu miros de rădăcini smulse din huma cea mai secretă a existenței umane [...]. Cultura este expresia directă a unui mod de existență sui-generis, care îmbogățește cu un nou fir, cu o nouă culoare canavaua cosmosului. Omul a devenit creator de cultură în clipa promițătoare de tragice măreții, când a devenit cu adevărat „om”, în momentul când el a început să existe altfel, adică structural pe un alt plan decât înainte, în alte dimensiuni, pe podișul său în tărâmul celălalt, al misterului și al revelației. Cultura e condiționată de

începere în lume a unui nou mod, mai profund și în aceeași măsură mai riscant, de a exista. Acest mod aduce cu sine, firește, o smulgere din imediat și o transpunere permanentă în non-imediat, ca orizont veșnic prezent” [1, p. 365-366].

Și arta profesionistă și aceea populară este expresie proprie, reflexivă a artistului, a reprezentantului creator al unui popor concret. De aceea arta populară, la care ne vom referi în mod special, având în centru ființa umană, creatorul și fenomenul creației sale, s-a aflat mereu și în atenția cineaștilor, impunându-se ca subiecte pentru complexe investigații sau simple prezentări, ocupând un loc aparte în evoluția filmului de nonficțiune.

Autorii acestor filme au conștientizat faptul că prin arta populară omul își concepe posibilitatea sa de a-și crea propria imagine asupra felului său de a fi în lume, gradul și modalitatea sa de a interpreta esența acestei lumi și de-a o exprima prin diversele limbaje ale artei populare, care, sintetizate într-un discurs cinematografic reușit, pot obține rezonanțe universale.

Încă în perioada „prefilmică”, adică până la fondarea studioului de cronică cinematografică și filme documentare din Chișinău (1952), au fost fixate pe peliculă o serie de subiecte, ce țin de cultura, de arta populară de pe meleagurile noastre. Apoi chiar în primele titluri de filme ale acestui studiu depistăm filmul *Balada meșterilor populari* (regie E. Leibovici). Iar în decursul evoluției filmului de nonficțiune majoritatea regizorilor s-au lăsat ispitiți de farmecul universului artei populare. Cineastul Emil Loteanu, spre exemplu, se afirmă în arta filmului documentar cu pelicula *Măria Sa Hora* (1959), urmat mai târziu de *Frescă pe alb* (1967) și de *Ecoul văii fierbinți* (1974). Melosului și coregrafiei populare se dedică filmul *Cântecul și dansul* (1964, regizor Vitalii Kalașnikov). Același subiect îl au și filmele cineastului Vlad Ioviță *Unde joacă moldovenii* și *Dansuri de toamnă*.

Despre arta meșterilor populari, iscușiți cioplitori în lemn și cunoscători ai semnificațiilor ornamentului, meditează în imagini filmice regizorul Iacob Burghiu în discursul său cinematografic *Balada lemnului*.

Frumoase ornamente tăiate în metal împodobesc fântâna din filmul *Neam de fântânari* al regizorului Mircea Chistrugă.

Regizorul Vlad Druc a reușit de-a lungul mai multor ani să exploreze cinematografic diverse aspecte ale fenomenului artei populare. Pătrunde cu

camera de filmat în irepetabilul patrimoniu al melosului popular prin filmul *Ploi de dor*, axându-se pe ideea că neamul nostru și-a compus cântece de la naștere până la moarte, având din timp pregătite melodii pentru cele mai importante fenomene din ciclul vieții: nașterea, copilăria, dragostea, plecarea la armată/război, toamna vieții, bătrânețea și... moartea. Toate aceste ipostaze ale vieții le depistăm în melodiile populare din coloana sonoră a filmului *Ploi de dor*. Bucuriile, dar și necazurile vieții noastre, le aflăm și din melodiile integrate în filmul *Vai, sărmana turturică*, despre irepetabila voce și tragicul destin al cântăreței Maria Drăgan.

Pe cineastul Vlad Druc l-a interesat și arta croșetării, a tapiseriei, a țesutului covoarelor și goblenurilor. Drept argument ne pot servi filmele *Firul viu* și *Goblen*. Măiestria meșterilor populari (olari, cioplitori în lemn și în piatră) ne-o demonstrează același regizor în filmul ...Și neobosite mâinile tale. Printr-o veritabilă investigație prin limbajul cinematografic se impun cineaștii Vlad Druc și Pavel Bălan în filmul *Meșterul anonim*, consacrat patrimoniului unicat de fresce aflate în Biserica Adormirii Maicii Domnului din Căușeni (secolul al XVI-lea), abordându-se la nivel științific probleme de compoziție, grafică și cromatică a măiestriei pictorilor de icoane – Mari Meșteri anonimi. Iar în lungmetrajul *Ștefan cel Mare*, V. Druc plasează accentul pe procesul de înflorire a culturii, a artei populare a cărei elemente sunt identificate în arhitectură (cetăți, mănăstiri) în arta goblenului, în artele plastice (miniatura de carte, și, desigur, icoanele și alte obiecte de cult).

Diversitatea și splendoarea artei populare este prezentă în filmele *Duminica sufletului* și *Armonia talentelor* ale regizorului Dumitru Fusu, *Meșteri populari* (regizor Ion Scutelnic). Iar filmul *Creatorii de frumos* rămâne a fi un caz aparte în istoria filmului dedicat artei populare, fiindcă odată cu conștientizarea întâmplării fatale (accident rutier în care și-au pierdut viața autorii viitorului film, regizorul Petru Ungureanu și operatorul Arcadie Ciuș) în timpul realizării filmului despre creatorii de frumos, apare conotația sacrificării Artistului/Omului în numele frumosului...

Valorile artei populare l-au interesat în mod deosebit și pe cineastul Pavel Bălan – fapt demonstrat concludent prin cele două cicluri de filme: *Lumina cărții* (filmele *Pagini de lumină*, *Ecoul vechilor cazanii*, *Lumina cărții*) și *Înaintașii trecutului nostru* (filmele *Varlaam*, *Dosoftei*, *Anastasia Grimca*, *Petru Movilă*, *Vasile Lupu Vodă*,

Voievodul Petru Rareș, Dimitrie Cantemir (autorul imaginii). Atât imaginile, cât și comentariile literare ale autorului acestor filme, conțin diverse idei despre importanța artei populare, despre rolul acesteia la valorificarea identității noastre, la procesul de evoluție a culturii și artei naționale.

Același interes față de averea spirituală a neamului l-a manifestat Pavel Bălan și prin elizeicele imagini fotografice și prin textele profund documentate ale cărților sale concepute și realizate în noua sa calitate de istoriograf și de fotograf, adesea evidențiindu-se în aceste lucrări principiile montajului cinematografic, adică vocația de cineast... Nominalizăm aceste lucrări care ocupă un loc aparte în cultura noastră: *Poliptic moldav, Tradiții populare în arhitectura moldovenească, Icoana sufletului nostru, Ștefan cel Marte și Sfânt, Biserica Adormirii Maicii Domnului, Cetățile sufletului, Mănăstiri și Schituri basarabene* și ultima carte – *Rugă pentru neam* (2016) – un veritabil buletin al identității noastre naționale, o carte eveniment în cultura noastră.

Unele concepte, motive, elemente, semnificații ale artei populare le putem depista fără dificultăți și în filmele dedicate artiștilor profesioniști: *Mihai Greuc. Dincolo de culoare și Confesiunea* (regizor Mircea Chistrugă), *Obsesia* (regizor Vlad Druc), *Gleb* (regizor Valeriu Jereghi), *Pulsul pietrei însuflețite* (regizor Oleg Tulaev), *Mihai Bețianu* (regizor Igor Isac), *Serghei Ciocolov* (regizor Nicolai Harin), *Igor Vieru* (regizor Valeriu Vedrașco) ș. a.

Motive ale diverselor genuri de artă populară (melodii, figuri de dans, ornamente pe vestimentație și pe instrumente muzicale, porți, frontoane ș. a.) sunt indispensabile pentru mai multe filme. Spre exemplu, în filmul *Joc*, dedicat vestitului ansamblu profesionist, regizorul Andrei Buruiană, prin mai multe secvențe, ne invocă originea unor piese coregrafice din repertoriul acestei formații, adică la arta dansului popular cunoscut prin rara sa plasticitate și deosebita splendoare. În contrast cu acest film poate fi plasat lungmetrajul *Hora satului* (regizor Valeriu Vedrașco), în care scriitorul Mihail Gh. Ciubotaru, autorul scenariului, meditează despre importanța acestei tradiții din perspectiva continuității, dar și cu o anumită nostalgie despre dispariția acestor perle amenințate astăzi de tăvălugul globalizării.

În aria filmului de nonficțiune, dedicat artei populare, s-a afirmat cu multă dăruire cineastul Anatol Codru, care, ca un bătrân fântânar, a cău-

tat să scoată la soare din adâncurile timpurilor și ale uitării noastre izvoarele de lumină, săpate în rocile memoriei neamului și îngrijite cu sfințenie în vremuri grele de frunțașii culturii naționale, de marii meșteri anonimi întru dăinuirea noastră.

Mereu obsedat de „conștiința deznădăcinării” și-a manifestat prin filmele sale grija față de patrimoniul cultural al poporului său, de motivele și elementele din care se compune și prin care se menține identitatea națională, fiindcă este „esențial punctul de vedere al omului ca identitate culturală, căci ea determină un examen al identității determinate de grup și al celei constitutive a speciei umane. Problema identității se pune mai puțin în termeni de afirmație, cât, mai mult, în termeni de construcție. Căci între cultură și identitate există un raport de comunicare: amprenta culturală este un mod de existență al identității” [2, p. 64]. De aceea în creația cinematografică a regizorului Anatol Codru un loc deosebit ocupă filmele, ce conțin mostre ale identității bogăției noastre culturale: *Pe făgașul talentului* (operator Dmitrii Motornii, 1971), *Biografia cântecului* (operator Ivan Pozdneakov, 1973), *Neam de pietrari* (operator Vasile Boiangiu, 1975), *Tălâncuța* (operator Vladimir Burlacenko, 1986), *Roua de pe izvoare* (operator Vasile Boiangiu, 1987).

În concepția poetului și cineastului A. Codru creația populară și însăși arta poetică și acea cinematografică constituie „un fel de-a zice despre noi”. În poemele și în filmele sale avem posibilitatea să ne convingem de originalitatea și profunzimea acestei „ziceri despre noi”, pe care artistul A. Codru și-a înălțat-o la rang de generic pentru întreaga sa creație: „Toate-s un fel de-a zice despre noi: piatra de neam și lemnul încrustat, graiul acesta mult trudit pe deal cu plugul în balade dominând – toate au chipul Plaiului-părinte; firul de aur scump pe amintiri, floarea de soc căzută ca-n vecie pe satul de străbuni de sub pământ...” [4, p. 169-170].

Motivul marilor zidiri prin sacrificiu, profund poetizat în legenda înălțării Mănăstirii Argeșului de către meșterul Manole, persistă direct sau sugestiv în majoritatea imaginilor din filmul *Pe făgașul talentului*. În acest film, ca și în pelicula *Neam de pietrari*, se dezlănțuie exuberant motivul pietrei – motiv obsedant al creației poetice și cinematografice a lui Anatol Codru, pentru care piatra, după cum a demonstrat criticul Mihai Dolgan, e un „...simbol fundamental pus să vehiculeze o plurivalență de conotații artistice cu adâncimi de mit... (...). Explorând în mod creator valențele ar-

tistice ale unor mituri naționale sau universale, A. Codru deseori e tentat să gândească mitic el însuși, adică inventează fabulații mitologice de factură modernă” [5, p. 187]. În continuare criticul literar Mihai Dolgan afirmă, că după frecvente explorări ale motivului pietrei, A. Codru „...a ajuns să-l transforme în mit personal contemporan, piatra fiind în concepția poetico-filosofică a autorului modul concret al materiei primare/în punctul ei maxim de a se umaniza” (5, p. 189.) Și drept exemplu propune o strofă din poemul *Cântecul pietrarului*: M-am legat cu dor de piatră,/ C-am crescut cu piatra-n vatră. / Și-o cioplesc cu dalta greu,/ Să pășesc din piatră eu. Și din alt poem – *Pietrarii*: Pietrarii, dincolo de eră,/ Și dincolo de infinit,/ Co-boară-n propria lor soartă,/ Unde de vii s-au fost zidit,/ Pietrarii vecilor de piatră./ În piatra pietrei nemurind/ Un clopote de piatră dură/ Pe turn de piatră ridicat,/ Și piatra stă cu piatra-n gură,/ Și piatra-n piatră a săpat. Un mit al ei și tot de piatră:/ În necuprins și peste tot,/ Unde mai dincolo de moarte/ Din piatra pietrei piatră scot.

Referitor la acest caracter simptomatic al creației poetice a lui A. Codru, criticul Mihai Cimpoi propune chiar o noțiune, *piatropo(i)etica*, afirmând, că: „regăsirea identității se realizează, în planul imaginarului poetic, prin găsirea semnificației adânci a pietrei. În afară de sensurile multiple pe care le are – manifeste și latente - , ce adună, prin „faptul că întemeiază o vatră, o comunitate, un neam” [3, p. 17].

Iar ideea criticului Adrian Dinu Rachieru, referitor la creația poetică a lui A. Codru, e absolut comună și acestor filme ale regizorului A. Codru: „Exploatat ingenios, în sens intelectualizat, păstrând și totalități vechi, cu seve ancestrale, motivul pietrei, devine cultul pietrei, veritabil osuarium dezvăluind „începătura neamului” [6, p. 253].

În imaginile documentarului *Pe fâgașul talentului* vedem cum elemente de arhitectură și artă decorativă populară fac front comun cu arhitectura canonică a edificiilor de cult: mănăstiri, biserici pe dealuri de piatră, biserici în stânci de piatră, crucifixuri.

...Planuri generale cu imaginea cetății de la Soroca... Biserica Adormirii Maicii Domnului de la Căușeni, în prim-planuri: imaginea sfinților de pe frescele sculptate în piatră și apoi vopsite în alese cromatici... Pentru chipurile acestor sfinți, care acum ne privesc cu tristețe în ochi, au pozat strămoșii noștri – oameni ai pământului. Dumnezeuiescul har al meșterului au făcut ca aceste fresce,

create în secolul al XVI-lea, să rămână unicat în istoria artei noastre murale.

Mănăstirea de la Căpriană cunoscută și prin destinul lui Ștefan cel Mare... Soborul de la Orhei, ornamentat cu iscusita horboțică din piatră...

Imagini cu Catedrala din Chișinău, care în timpul filmărilor (1968) în loc de icoane găzduia o expoziție de pictură, contaminată profund de dogmele realismului socialist...

O fântână veche a cărei ciutură pendulează în largul universului...

O cruce din piatră bătrână, ornamentată cu grijă de mâna omului, dar și de trecerea timpurilor...

Și toate aceste imagini alternează printr-un montaj chibzuit cu imaginile unor meșteri, care taie piatră, sculptează spre miezul ei cu dalta, dar și cu sufletul, încercând să configureze figuri, imagini artistice venite din istoria și cultura noastră milenară.

Filmul *Neam de pietrari* e conceput într-un ritm mai moderat.

...Planuri statice, panorame de lungă durată a imaginilor unor stânci uriașe de piatră ce se înalță spre soare. Lângă aceste „piramide” de la Cosăuți – meșterii pietrari, neobosiții noștri anonimi, care cu simplele lor instrumente, îmbătrânite de ani, execută mereu același act magic: taie în piatră, se adâncesc în inima ei ca apoi să se mândrească, în felul lor modest, cu originalele ornamente, cu chipurile cioplite în piatră ale consătenilor, rămași pe câmpurile de luptă ale celui de-al Doilea Război Mondial. Iar în preajma lor - eroii zilelor noastre, cărora meșterii pietrari de la Cosăuți le caută mereu chipul și asemănarea în duritatea pietrei, și toate poartă izvod de legendă ori de baladă și în stilul vechii noastre arte populare.

Un meșter pietrar, protagonist al filmului, afirma, că satul Cosăuți are șase secole și, iată, că noi, locuitorii acestui sat, deja șase sute de ani cioplăm în piatră, căutându-ne din tată în fiu strămoșii, înfățișându-i în sculpturile noastre, poate, cam naive și nu pe placul tuturor, dar sunt ale noastre căci așa vedem noi lumea...

Ideea filmelor *Pe fâgașul talentului* și *Neam de Pietrari* Anatol Codru a așternut-o mai întâi pe hârtie: Luminându-s-a de ziuă,/ Luminându-s-a de carte./ Și vin meșterii să scrie/ Piatra noastră cu nemoarte,/ Bindecuvântând pe flămuri/ Țara și cu dălți lucrânde/ La zidirea cea de neamuri - /Ctitoria noastră sfântă (*De la meșteri închinare*).

Documentarul *Tălăncuța* (1986) conține particularitățile genuistice ale filmului muzical, dar evoluează în parametrii „mitului personal” comun conceptual și stilistic majorității operelor cinematografice ale regizorului A. Codru și a întregii sale creații poetice – fapt consemnat de critica de specialitate.

...Prin imaginile unei bătrâne stâne de oi, ale codrilor seculari, ale apelor curgătoare, ale peisajelor aride pline cu fum, ceață și vânt, prin ecouri de melodii vechi, de stranii efecte sonore și de alte modalități ale limbajului cinematografic, A. Codru se străduie să creeze un univers al său, cu aluzii la *illo tempore*, la lumea de altădată, când acele melodii erau de abia la începuturi... Rezonanțele originare ale acestei atmosfere persistă în tot filmul, conferindu-i ceva din domeniul ineditului și misterului, configurându-se cu succes universul aceluiși mit personal al creatorului A. Codru. Or, „ideea mitică a Originii e integrată în misterul Creației...” (Mircea Eliade).

Prin filmul *Tălăncuța* cineastul A. Codru a admirat originalitatea repertoriului de melodii populare inedite, dar și frumusețea interpretării și felul de a fi și de a se prezenta în lume a celor cinci surori Osoianu și a conducătorului formației *Tălăncuța*, Andrei Tamazlăcaru.

De remarcat că *Tălăncuța* în această narațiune cinematografică a avut și un rol important de călăuză, care i-a ajutat regizorului A. Codru să ajungă la izvoarele acelor melodii – veritabile mostre ale melosului popular. Opritiți pe o clipă din grijile câmpului sau ale viei, cântăreții anonimi de pe tot meleagul nostru se împart cu artiștii *Tălăncuței* din ce au mai scump: o melodie veche sau un dans, rămase în memoria lor încă de la străbuni... Astfel, A. Codru reușește să cerceteze prin limbajul cinematografic sursele, originea preafrumoaselor melodii, calea de devenire a acestor perle urcate în fermecătorul repertoriu al ansamblului *Tălăncuța*.

Afară de irepetabilele melodii, filmul mai conține și o serie de tradiții și obiceiuri populare de prin satele „iscodite” de participanții ansamblului *Tălăncuța*: o variantă veche a baladei *Miorița*, un colind autentic, *Paparudele* (o ceată feminină care cântă și dansează pentru a invoca ploile), un cântec vechi pentru adormirea copilului, cântecul miresei, petrecerea la cătănie, care pentru poporul nostru nu e o simplă petrecere, ci o despărțire cu sentimente profunde, cu dureroase conotații, fiindcă timpurile ne-au oferit

prea multe și grele despărțiri: războaie, deportări, armata sovietică, la deștelenirea pământurilor în Kazahstan, la războiul din Afganistan, la calvarul din Cernobil etc., etc.

Un loc aparte în film este dedicat talentatului lăutar, violoncelist, moș Filea, din satul Costești, care afirmă în cadru că cel care repetă măcar o melodie în timpul unei nunți, nu este lăutar adevărat...

Dar câtă grație, plastică, frumusețe a corpului și a sufletului conține dansul fetelor desculțe pe un pământ negru...

Operatorul filmului, Vladimir Burlacenco, a fixat în planuri generale și în prim-planuri imaginea neîntrecuților dansatori de la Vadul-lui-Isac, unde interpretele de la *Tălăncuța* admiră felul de a dansa atât de plastic și grațios dificilele figuri ale unei gifuri vechi de coregrafie populară, apoi se avântă și ele în acea horă plină de aventura fanteziei corpului, dar și a sufletului...

În acest film, ca și în *Biografia cântecului* (1973) și în *Roua de pe izvoare* (1987), cineastul A. Codru se prezintă într-o ipostază de cercetător al patrimoniului cultural, în mod special, al melosului nostru popular, aplicând cu măiestrie instrumentarul limbajului cinematografic, dar și veșnic indisolubilă pentru creația lui A. Codru – substanța poeticului și a general umanului...

În filmul *Biografia cântecului*, spre exemplu, îl vedem alături de Gleb Ceaicovschi, cunoscut muzicolog și folclorist, colindând, împreună cu echipa de filmare, satele Moldovei și interesându-se de diverse piese din melosul popular, care se mai păstrează încă în memoria și sufletul acelor frumoși oameni ai satului.

...Peste codri și câmpii, peste sat se revarsă inedita *Balada lui Grozescu*, apoi piese muzicale din imediata istorie: melodii de cătănie și despre cel de al doilea Război Mondial.

În *Roua de pe izvoare* cineastul A. Codru reușește să efectueze o incursiune într-o lume deosebită a unor dinastii de artiști amatori din spațiul rural, hărăziți cu darul de a simți frumosul, de a-l crea și de a-l promova în lume.

În imagini: cioplitori în piatră și în lemn, împletitori de lozie, cântăreți și dansatori. În tot traiectul filmului se cântă, se dansează, dar și se muncește. Iar înțeleptele și misterioasele noastre opere ornamentale dau importanță porților, fântânilor și chiar caselor...

Narațiunea filmului e concepută ca o șezătoare a întregului sat – fapt ce i-a permis regizorului

să releveze concludent despre felul nostru de a dăinui în timpuri prin munca și prin spiritul frumosului, al creației...

Elemente sau piese de artă populară le putem depista și în unele filme ale regizorului A. Codru, în care se abordează o altă tematică. Spre exemplu, în filmul *Bahus* avem posibilitatea să ne delectăm cu o baladă veche și cu o *Horă a bărbaților*, cu *Hora satului* – în filmul *Biografie*, iar în filmul *Alexandru Plămădeală* putem admira frumoasele noastre ornamente, sculptate în vechile porți de la curțile înțelepților noștri țărani dăruiți cu harul artistic.

Astfel, confesiunile de suflet, conținute în creația marilor artiști anonimi și fixate în imaginile acestor filme, constituie importante valori culturale, pe care filmul le pune la dispoziția cercetătorilor și pot fi incluse ca parte componentă a patrimoniului nostru cultural-artistic.

După vizionarea celor cinci filme, ce țin direct de tema investigată și ale celorlalte lucrări ale regizorului Anatol Codru, în care tema respectivă este tangențial, dar frecvent abordată, afirmăm că în aceste pelicule persistă imaginea omului care muncește și gândește pentru a-și defini și realiza aspirațiile sale intru constituirea unui univers al său imaginar și simbolic, ce pulsează activ în toate cele trei dimensiuni temporale: trecut, prezent și viitor.

Cineastul A. Codru vede în fiecare om un creator, încercând să demonstreze acest fenomen prin surprinderea protagoniștilor săi ocupați în diverse activități artistice. Acest fapt l-a determinat pe criticul Mihai Cimpoi să afirme, că: „documentarele lui Anatol Codru sunt balade despre contemporanii noștri, oameni de diverse vocații și profesii. Și regizorul caută să le smulgă și să pună la dispoziția ochilor secvențe semnificative dintr-o viață cât se poate de obișnuită, dar desfășurându-se sub semnul unor înalte rosturi umane și sub semnul Poeziei” [3, p. 145].

Conceptul regizorului A. Codru despre activitatea artistică a omului, expus în discursurile sale cinematografice, coincide ca principiu cu cel al esteticianului francez Jean Caune, care afirma că „... activitatea artistică este una dintre cele mai

semnificative forme culturale, particularitate ce îi este dată omului prin reprezentarea modurilor în care sunt percepute spațiul și timpul. Arta este aceea care unifică percepția asupra spațiului și stabilește relația între trecut, prezent și viitor” [2, p. 122].

În toate aceste discursuri cinematografice se profilează străduința regizorului A. Codru de a interpreta sau mai exact de a re-interpreta prin limbajul cinematografic creația populară, impunând noi viziuni și conferindu-i operei originale noi dimensiuni, noi rezonanțe artistice-estetice. Aceste calități sunt comune condițiilor filmului de artă, bazat pe o fuziune organică între conținutul ideatic și compozițional al operei originale cu cele două componente principale (imaginea, coloana sonoră) ale demersului cinematografic, sporind astfel forța de expresie a produsului finit – filmul, care prin limbajul său (cadraj, mișcare a aparatului de filmat, unghiulație, montaj, accent sonor etc.), dirijează evoluarea proceselor psihice de receptare a materiei. Astfel, filmele cineastului Anatol Codru și ale celorlalți cineasți, care au creat în aria respectivă, facilitează asimilarea universului artei populare, valorificarea ei, dar și conservarea imaginii acestui fenomen pentru viitor – fapt foarte important astăzi în dezlănțuirea vertiginoasă a procesului globalizării.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Blaga, Lucian. Trilogia culturii. București: Editura pentru Literatură Universală, 1969.
2. Caune, Jean. Cultură și comunicare. București: Editura „Cartea românească”, 2000.
3. Cimpoi, Mihai. Un poet al ecranului. În: Anatol Codru. Mitul personal. Chișinău: ProLibra, 2016.
4. Codru, Anatol. Opere alese în două volume, Vol. I. Chișinău: Lumina, 2017.
5. Dolgan, Mihai. Metafora este poezia în-suși. Chișinău: Editura F.E.P. Tipografia Centrală, 2009.
6. Rachieru, Adrian Dinu. Anatol Codru și împlânzirea pietrei. În: Poeții din Basarabia. București. 2010.

АНИМАЦИОННЫЙ ТРАВЕЛОГ: ИСТОКИ И СПЕЦИФИКА ЖАНРА

DOI: 10.5281/zenodo.3597269

Summary

Animated travelog: the genre origins and peculiarities

This article studies the particularities of travelogue as a contemporary genre of documentary animation. Defines its origins and shows up the reasons with the development of this genre of modern animation are determined. The characteristics of the animation travelogue are given the principles and methods of the screen narration are described. The images of the present can be combined with images of memories, and a real journey with a mental one in the structure of the animated films in the genre of travelogue. The films contain both the linear, chronological character of the narration, and the labyrinth, collage type of organization of the material. This generates a stylistic heterogeneity of the image and the displayed material. As a result, this causes a blurring of the genre boundaries and causing the genre polymorphism of the animated travelogue. Thus, syntheticity is its main feature. The animated travelogue is characterized by an underlined subjective presentation, the author's selection of images and facts, an arbitrary sequence of their presentation. The films emphasize on the narrative and visual dynamism.

Key words: travelogue, animation, documentary animated films, autobiography animation, traveling, animation genre, traveling notes.

Rezumat

Travelog-ul animat: sursele și specificul genului

În articol se cercetează particularitățile travelog-ului în calitate de gen al documentarului de animație. Se identifică sursele sale și condițiile ce influențează evoluția acestui gen al animației contemporane. Se evidențiază caracteristicile travelog-ului animat, principiile și procedeele de elaborare a discursului filmic.

În structura filmului de animație, în genul travelog-ului, imaginile prezentului se interferează cu imaginile memoriei, iar călătoria reală cu cea imaginară. Materialul cu caracter linear, cronologic se interferează cu cel de labirint sau de colaj. Acest fapt conferă imaginii un stil eterogen, ceea ce devine motivul dispariției hotarelor genului și generarea caracterului polimorf al travelog-ului animat. Astfel, sinteza devine calitatea esențială a acestui gen. Pentru travelog-ul de animație e caracteristic o evidentă subiectivitate a discursului, o selectare auctorială a figurilor de stil și a faptelor, supunându-se numai logicii unei călătorii concrete, consecutivitatea acestor reprezentări. În aceste discursuri cinematografice accentul se plasează pe o dinamică a narațiunii și a plasticii.

Cuvinte-cheie: travelog-ul, film de animație, film documentar de animație, animație autobiografică, traveling, gen de animație, note de călătorii.

Современная анимация, расширяя свои границы и выйдя за рамки сказочно-фантастических тем, активно интересуется повседневностью. Одним из проявлений этой тенденции является акцентирование документальных кодов в ее произведениях, и даже в тех, где имеется связь с областью вымысла, иносказания, метафорического и абсурдного. Это приводит к появлению гибридных форм экранных текстов, где наблюдается не только жанровая, но и межвидовая гибридизация. Данная тенденция характерна не только для анимации, но и для других видов искусства.

Как справедливо отмечают Гэри Роудз и Джон Спринджер, в конце XX века происходит активное слияние документального и художественного кино [3, с. 3].

На рубеже веков, на фоне создания симулякральной образности в экранных произведениях, получило развитие новое направление в анимации, представленное формами и жанрами документальной анимации.

В последние годы документальную анимацию все чаще можно увидеть на экранах. Ее фильмы появляются не только в списках фестивальных программ, но становятся ча-

стью коммерческой индустрии и привлекают внимание зрителей. Яркими примерами такой анимации являются ленты «Вальс с Баширом» А. Фольмана, «Персеполис» С. Марджари, «Чикагская десятка» (2007) Бр. Морган, «Последний день свободы» (2015) Ди Хибберт-Джонс, Н. Талисмэн.

Если еще в начале нулевых о документальной анимации говорили, как о новом жанровом явлении, то уже сегодня она не может рассматриваться как отдельный жанр анимации. Она представляет отдельное ее направление или даже вид. Внутри документальной анимации выделяются и развиваются различные жанровые формы и поджанры, такие как биографическая анимация, интервью, фильмы-портреты, документальные истории, фильмы-расследования, мемуарная анимация, фильмы-реконструкции. Многие из этих жанров только обозначены и их бытование, законы построения материала ждут своего осмысления [6].

Травелог как жанр документальной анимации

Среди многообразия жанров документальной анимации, можно выделить достаточно большую группу фильмов, рассказывающих о путешествиях. Эти фильмы относятся к жанру травелога (англоязычный термин «travelogue»). Фильмам этого жанра свойственно построение сюжетной линии на основе событий, повествующих о перемещении героя в пространстве и его исследовании или о пути ведущем к какой-то цели. Сюжетное наполнение травелогов состоит из показа того, что видит путешественник во время поездки, из рассказов об особенностях мест, которые он посещает, о нравах, обычаях и традициях народов, о достопримечательностях. В повествование могут быть включены комментарии путешественника и его размышления, навеянные увиденным.

Построение сюжета как путешествия в иные страны и пространства типично для произведений сказочного, фантастического жанра или фэнтези. Это наиболее типичные жанры для анимации. Но в этих фильмах действует сказочный, вымышленный герой, его путешествие полно невероятных приключений.

Метафорическое представление путешествия соотносится с понятием жизненного пути. В этом случае возникают различные типы путешественника: исследователь, скиталец, паломник, искатель приключений или истины, беженец, беглец, бродяга, созерцатель или наблюдатель. Функция героя, его характеристика раскрывается только в процессе движения и характере путешествия. То как складывается взаимодействие персонажа и пространства определяет и характер героя, и тип пути.

Если путник преодолевает препятствия, предлагаемые пространством, опасности, внешние вызовы и внутренние конфликты, разногласия, метания, то это образует особый тип пути. Движение от одного препятствия к другому преобразовывает его и он приобретает статус героя. Еще Т. Тодоров писал, что «самый легкий путь, чтобы изменить Мир, и свою жизнь – это путешествие...» [5, с. 363]. Это один из наиболее типичных приемов построения сюжета. Он известен еще с древних времен, с мифов о Гильгамеше и гомеровской Одиссеи, а французский исследователь Ж. Серви рассматривал Ветхий завет как произведение в жанре травелога [4, с.46]. Этот прием использовался в мультфильмах в жанре травелога, взять хотя бы экранизации романа Жюль Верна «Вокруг света за 80 дней»¹. Приемы травелога достаточно часто используются для построения сюжета анимационных фильмов. Это и «Моана», «Симбад. Пираты семи морей», «В поисках Немо», «Вверх», «Ледниковый период», «Смешарики. Дежавю», «Письма куклы» и т.д. Эти ленты не могут быть отнесены к данному жанру, так как в них путешествие совершается в вымышленном пространстве, в фильмах действуют не реальные персонажи и их целью является не путешествие как таковое, не постижение другого пространства, а оно лишь способ достижения намеченной цели.

Превращение путника в героя может быть связано не только с реальным путем в объек-

1 По мотивам романа в 1972 году был снят австралийский анимационный сериал с одноименным названием реж. Л. Грэмом, в 1995 году был снят испано-японский сериал «Вокруг света за 80 дней с Вилли Фогом», в 2000 году был снят фильм «Невероятные приключения с Жюлем Верно: Вокруг света за 80 дней» Реж. Г. Хейдсик.

тивном пространстве, но это может быть и путь духовных исканий. Итогом движения по этому пути и превращением путника в героя становится преобразование его души. Именно такой путь проделывает скиталец в ленте А. Петрова «Сон смешного человека». Цель его пути – это поиски смысла бытия, поиски своей души, потерянного рая. Результатом его путешествия становится не только обретение смысла и пути к раю, но и спасение своей души через постижение истины.

Но персонаж может блуждать в пространстве, не зная своего пути или искать его. Это превращает его в скитальца, гонимого по жизни либо поиском места, либо обстоятельствами, либо стремлением обрести свой путь как нечто вносящее в его жизнь стабильность, определенность и размеренность, так как сам путь предполагает чередование неких этапов движения и остановок. Рассуждение о пути становится рассуждением о смысле жизни, движение по нему – попыткой ее обретения. Путь начинает наполняться амбивалентными смыслами, от чего смысл разных вариантов пути может становиться диаметрально противоположным.

Но жизнь может быть и просто путем, не предполагающим превращения путника в героя, хотя он и продолжает идти по пути, несмотря на внешние обстоятельства, препятствующие его движению, но воспринимаемые им как нечто естественное, как часть единого органичного мира. Такое движение превращается в прогулку, герой становится созерцателем происходящего, а возникающие препятствия не более как часть бытия и приключений. Такой тип бытия героев характерен для лент И. Максимова «Болеро», «Ветер вдоль берега моря», «Дождь сверху вниз», «Приливы туда и сюда». В его фильме «Альтернативная прогулка» (2016) путешествие малыша по парку становится маленьким приключением, даже не замеченным матерью, занятой своей болтовней. Малыш лишь созерцатель, познающий мир, живущий по своим законам. Для зрителя он проводник в этот мир, видимые им сцены, словно путевые зарисовки, в которых фиксируется лик бытия. Их может быть больше или меньше, но их количество, последовательность расположения в сюжете не меняет его развития и не вносит дополнительные смыслы.

У современного зрителя, перенасыщенного фильмами в жанре фэнтези, где герои совершают путешествия по невероятным мирам, проявляет спрос на тексты, содержащие код достоверности. В ситуации тотальной креативности экранного мира и построении его на основе образов симулякров, проблема правдоподобия становится одной из основных для искусства начала XXI века. Этим объясняется интерес к жанрам и произведениям, несущим в себе документальное начало. Существующая форма травелога как повествования о реальном путешествии получает развитие и в анимации.

В документальном анимационном травелоге путешествие осуществляется в реальном пространстве и реальным персонажем, но при этом само повествование может содержать элементы художественного вымысла. Для травелога принципиальным является наличие документальной составляющей и апеллирование к событиям реальности, даже если в ходе повествования автор использует вымысел, переконструкцию фактов и псевдореальные события. При изложении последних автор старается показать их как реальные, используя для этого приемы документалистики.

Анимационные фильмы в жанре травелога выполняют информационную и познавательную функцию. Они, с одной стороны, предоставляют новую информацию о стране, рассказывая о достопримечательностях, культуре, обычаях и особенностях местной жизни, с другой, передают некое эмоциональное переживание, навеянное самим путешествием, встречами со страной и ее жителями. По характеру изложения событий они могут представлять форму путевых заметок, очерков или дневниковых записей («Человек с луны» О. Черкасовой, «Путешествие на Кабо-Верде» Х. М. Рибейро, «Мадагаскар, путевой дневник» Б. Бюбуа). Повествование в фильмах травелогах ведется от имени путешественника, очевидца событий, который описывает не только то, что он видит в процессе странствия, но и свои рассуждения относительно увиденного, эмоции, переживания, рефлексии. Эта монофоническая речь становится залогом подлинности повествования. Как отмечал К. Парк, анализируя роман XVIII века, «стремление к подлинности приводит с формальной точки зрения к автобиографическому стилю... А с

точки зрения тематики, интимная жизнь автора начинает входить в тревелог» [2].

В анимации начинают все чаще появляться ленты где, герой и автор - одно лицо. В этом случае фильмы можно было бы определить как автобиографический тревелог. Примером могут стать такие ленты, как «Путешествие на Кабо-Верде» Х. М. Рибейро, «Амар» И. Эргьеры, «Мадагаскар, путевой дневник» Б. Бюбуа, «Тель-Авив. Путевые заметки» С. Пити, «Страсти малескина - журнал путешественника» (2011) Данкзена. Этот жанр появился гораздо позже других, и пока только складываются его отличительные черты. В нем повествование всегда имеет более субъективную окраску, акцент в фильмах смещается с констатации и фиксации увиденного, на рефлексию. В фильмах становится важна не хронология, а эмоции, субъективные суждения и впечатления. Авторское, порою не объективно-конкретное, а чувственное видение становится центром повествования. Это приносит в характер повествования спонтанность стиля, сам показ путешествия утрачивает хронологически-описательный характер и заменяется сценами-изображениями, отдельными зарисовками, которые порою связывает только закадровый голос автора или приемы монтажа, через переход на деталь, переплывы или наложения.

Причины, способствовавшие развитию анимационного тревелога

Документальный тревелог в анимации достаточно молодой жанр. Он получил развитие в последние десятилетия. Этому способствовал ряд факторов. Благодаря доступности цифровых технологий возникло много независимых студий и аниматоров, работающих вне коммерческой индустрии и экспериментирующих не только с новыми технологиями, обращаясь к ранее не затрагиваемым темам, но и предлагающие новые форматы и проявляющие интерес к жанрам, ранее не получившим развитие в анимации.

Другой причиной, послужившей развитию жанра, стала популярность текстов, созданных в рамках туристической журналистики вследствие развития индустрии туризма, открытости границ и глобализационных процессов.

Определенным стимулом для развития жанра явилось распространение видео-бло-

герстова, популярность социальных сетей (Вконтакте, Facebook) и персональных сайтов. Многие, рассказывая о путешествиях и своих впечатлениях, уже не удовлетворяются выкладыванием фотографий с комментариями и простых видеосюжетов. Стараясь привлечь подписчиков, видео-блогеры ищут новые способы сделать свои рассказы более интересными и для этого прибегают к анимационным технологиям. На страницах видео-блогов можно увидеть материалы, дополненные анимационными вставками («Путевые зарисовки» М. Аденис *Marine Adenis*), анимированными надписями и даже с гидами в виде анимационных персонажей, проводящих прогулки, например, по реальным улицам Амстердама или рассказывающем городские байки.

Истоки жанра

Истоки фильмов о путешествии можно найти в ранней анимации. Одним из типичных драматургических конфликтов в анимации конца 1910-1920-х годов строился на конфликте персонаж-среда. Аниматоры развивая этот тип конфликта с удовольствием отправляли своих персонажей в путешествие, так как смена места действия, как и само путешествие, давало поводы для драматургических ситуаций. Персонажи серий «Кот Феликс», «Боби Бамс», «Бетти Буп» отправлялись в самые различные места. Их сюжеты развивались в Африке, в джунглях Амазонки, среди снегов Антарктики и пирамид древнего Египта, на узких улочках арабского востока, в экзотическом Китае. Но если в ранней анимации путешествие носило приключенческий характер и важно было не само путешествие, а то, что происходило с героем в новом месте, то уже в серии «Доктор Дулитл» Л. Рейнегер путешествие становилось ключевой темой сюжета. Значение приобретает то, как герой преодолевает трудности на пути к цели своего путешествия. Конечно, оно пока не является самоцелью, герой вынужден отправиться в путь для выполнения миссии.

Необходимость становится основным мотивом путешествия в ленте М. Цехановского «Почта» (1929). Поводом к путешествию становится письмо, отправленное адресату, долг службы его доставить, где бы он не находился. А так как адресат путешествует по

миру, то соответственно и письмо следует за ним. В результате зритель становится свидетелем удивительного странствия письма по миру через страны и моря. Его пересылка из страны в страну позволяет показать в едином повествовании смену различных мест, образы стран и городов.

Особенности организации повествования в анимационном травелогге

Если в ранних фильмах путешествие всегда было обусловлено и подразумевало конкретную цель, то в лентах последних десятилетий путешествие становится либо самоцелью, либо праздным или случайным занятием. Если путешествие есть самоцель, то это всегда акцент сделан не на месте, куда отправляется путешественник, а на самом пути, переживаниях и эмоциях, вызванных путешествием, сменой места, предвкушением открытия, узнавания нового. Примером может стать лента Н. Бисяриной «Поездка к морю», рассказывающая о том, как девочка вместе со своей бабушкой отправляется к морю, к мечте, манящей открыткой с пальмами, райскими птичками и пароходом. Самые яркие впечатления ей дает путешествие, превращающееся в ожидание, но не само море. Путешествие в купейном вагоне становится необыкновенным приключением: за окном мелькают пироны с игрушками, проносятся полустанки, проплывающие в ночи многоэтажки со светящимися окнами, словно палубами, превращаются в тихоокеанские лайнеры, купе наполняется солнечным светом и морским бризом, а верхняя полка становится мостиком, с которого можно опустить руку в теплую воду, где играют золотые рыбки. Море – это и мечта, и конечная цель. Когда она достигнута мечта перестала быть мечтой, утрачивает свою магию, свое очарование, мечта становится реальностью. А реальность везде одинакова, будь то ее родной город, где на пиране под дождем остались родители или морская набережная, встречающая девочку хмурым дождливым днем и бросающее ей в лицо соленые брызги от разбивающихся о берег волн. В одном из своих интервью Н. Бисярина говорит: «Эта история сложена из детских воспоминаний, моих и моего сына. И, кстати, желание моря у меня есть всегда. Одно время мне даже снились сны про город, где точно есть море, и я

иду к нему, иду, какими-то улицами, переулками, точно знаю, что оно рядом, но просыпаюсь, так и не дойдя до него» [7]. Уже в этих словах режиссера видно, что само движение к цели оказывается важнее, чем сама цель. В ее снах цель всегда остается недостигнутой и каждый раз она снова и снова повторяет свой путь.

Путешествие, ставшее основой сюжета, предполагает либо поиск приключений, либо его основной целью становится наблюдение, созерцание мира.

Если путешествие становится праздным времяпрепровождением, то оно, утрачивая целеполагание, превращается в некую форму блуждания, в процессе которого фиксируются отдельные, разрозненные моменты, образы, события. Путешественник становится бродягой, бесцельным скитальцем. Художественная ткань произведения приобретает мозаичный характер, состоящая из фрагментов, деталей, зарисовок. Такой тип фильмов представляет форму анимированной записной книжки, на страницах которой сделаны зарисовки и заметки. Объединяющим началом становится либо закадровый голос, рассказывающий о путешествии, либо карта с обозначенными точками на пути. Оживающие на страницах блокнотов рисунки иллюстрируют отдельные моменты повествования, переход от одного места к другому, калейдоскопически сменяя друг друга. Создаваемая картина мозаична, незавершена. Типичным примером анимированной путевой записной книжки является лента «Шесть недель в июне» Ст. Хилтогна. Черно-белый фильм с графическим линейным рисунком появился в результате путешествия режиссера длиною в 11000 миль по США в фургоне. Во время путешествия он каждый день делал наброски и записи в маленьком блокноте форматом А6. Эти дорожные впечатления анимированы и комментируются закадровым голосом. Порой изображения вовсе не совпадают с тем, о чем говорит автор, в других же случаях оно только повод к рассказу или один из его образов.

Фильмом-впечатлением является лента «Путевые заметки из Венеции» (2010), возникший на основе зарисовок группы художников, побывавших в этом городе. При выстраивании экранного повествования авторы используют дневниковый формат. Раз-

вение сюжета достаточно простое. Из карты Венеции складывается бумажный кораблик, который начинает плыть среди мерцающих синих пластиковых кусочков, нарезанных из дорожной сумки. Катер с шумной, пестрой и непрерывно фотографирующей толпой туристов медленно пробирается сквозь влажный воздух залива к пристани. Неясные очертания города постепенно приобретают форму. Остановка. По качающимся на воде мосткам имбаркадеров зашагали ноги туристов, таща за собой громоздкие чемоданы и наполняя спящий город гамом и суетою. Прибытие в Венецию становится отправной точкой путешествия, превращающегося в сомнамбулическое блуждание. В фильме нет определенного маршрута. Путешествие словно попытка увидеть то, что ускользает, что теряется в бликах воды и отражениях, есть лишь неуловимый образ города, который создается из отдельных зарисовок, деталей, планов, фотографий. В кадр попадают лица попутчиков, архитектурные детали, знаковые туристические места - ажурные порталы собора Сан-Марко, Дворец дождей, мосты Риальто и Воздохов, открывающаяся перспектива Гранд-канала со знаменитыми палацио Ка-д'Оро и Барбариго, гондольеры, скользящие по узким каналам, венецианский Лев, спорхнувший с пьедестала. Разностильные рисунки перемежаются с фотографиями и надписями, возникающими от случая к случаю. Канва фильма, словно сложный пазл, собирается из отдельных разностильных изображений.

Подобный тип построения повествования является типичным для многих лент. Это создает ощущение, что путешественнику не хватает времени из-за быстрого темпа передвижения взгляды в окружающий мир, фиксировать свои ощущения. Это отражается не только на фрагментарном характере повествования, но и на том, что в фильмах появляется прием ландшафтного ротоскопинга, когда оживляются фотографии, на основе видео создаются анимационные сцены. Подобные кадры дополняются эмоциональной анимацией, динамической тайпографикой.

Для построения сюжета травелога характерно, что путешествие начинается с отъезда и развивается произвольно, но в большинстве случаев оно завершается либо возвращением, либо прибытием героя к цели путешествия.

Зачастую транспортное средство становится связующим началом между разрозненными зарисовками, сменами планов и темами. Оно может выступать и как участник путешествия.

Достаточно типичным для анимационных травелогов является показ того как герой принимает решение отправиться в путь, как он собирается в путешествие и как отъезжает. Эти сцены начинают такие фильмы как «Путешествие на Кабо-Верде» Х. М. Рибейро, «Амар» И. Эргьеры, «Поезд» (1999) С. дель Росарио, «Поездка к морю» Н. Бисярира, «Анимационное путешествие - Барселона» (2012) Г. Роунтри.

Травелог всегда отражает человеческий опыт постижения другого, чужого пространства. В большинстве лент закадровый голос достоверен, документален. Он доминирует над изображением, ведет повествование и зрителя. Как это сделано в фильмах «Какой была моя поездка в Японию» (Джейден Дитфач, Jaiden Animations) или «Путешествие в дикую природу Новой Зеландии» К. Ф. Паркс.

Зачастую повествование идет от первого лица в форме рассказа об увиденном или комментирования визуального ряда. Сюда же могут включаться описание вызываемых эмоций, возникающих в процессе путешествия или при знакомстве с чем-то новым. Такой тип повествования позволяет водить в ткань фильма воспоминания, аллюзии, вызываемые или навеянные путешествием. Монофонический тип повествования присутствует даже в фильмах травелогов, представляющих экранизации путевых дневников или путевых журналов. Таковой является лента О. Черкасовой «Человек с луны» (2002), созданная на основе записей и зарисовок русского ученого и путешественника Николая Миклухо-Маклая, побывавшего в Новой Гвинее, Индонезии, Австралии, Океании, на Филиппинах и во многих других местах. Будучи серьезным исследователем, Миклухо-Маклай написал около шестидесяти научных трудов по биологии, географии, этнологии. Среди его работ есть труд под названием «Человек с Луны», представляющие путевые дневники, статьи и письма о путешествии в Новую Гвинею. Именно это произведение и дало название фильму. В нем режиссер не просто иллюстрировал и анимировал увиденное исследователем, но рассказывал и о нем самом, представал его как главного

героя, не находящего понимания и признания на Родине. Образы путешествия становятся образами реминисценциями, всплывающими в воспоминаниях Миклухо-Маклай, который снова и снова возвращается к виденному и пережитому. В изобразительный ряд режиссер не переносил образы из дневников, а отталкивался от них, находил некие параллели между увиденным и запечатленным Миклухо-Маклаем и фотографическими обработанными кадрами, включенными в ткань фильма. Два разных мира, столь далеких и непохожих, соединились в сознании одного человека, стали его вселенной, где он в одном случае почти бог, а в другом, юродивый странник.

Фильмы в жанре анимационного травелога – это фильмы-зарисовки, рассказывающие о совершенном путешествии или анимационные наблюдения, фиксируемые во время путешествия или пребывания в каком-то месте. Таков фильм «По найму! – Бангладешский рикша» (2011) Кс. Ксилофона. Во время своего месячного путешествия в Индию режиссер был потрясен увиденным, особенно жизнью рикш, наполняющих собой Бангладеш и являющихся кровью транспортных артерий мегаполиса. Один из них стал героем его фильма, в котором появляется вовсе не туристический образ города, с его задворками и трущобами, картинами из жизни бедноты.

Порой сюжеты фильмов травелогов становятся истории, приключившиеся с героем во время путешествия или в определенные периоды его жизни во время пребывания в том или ином пространстве. В данном случае физические размеры пространства не имеют значение – это может быть страна или страны, город, деревня или просто какое-то помещение, например, супермаркет или музей, куда приходит герой. Например, в ленте «Обедать!» (1985), Ш. Софлан рассказывает о путешествии американского студента в Италию и особенностях его жизни в итальянской семье.

В лентах травелога присутствуют две нарративных стратегии – повествовательная и описательная, так как автор не только рассказывает, что с ним произошло во время путешествия, но и описывает то, что он увидел, свои ощущения, эмоции, представляет то, что вызвало интерес. Описательность позволяет разорвать линейность сюжетной линии вве-

сти с сюжет отступления и сцены, не относящиеся к основному повествованию.

Образы-зарисовки достаточно простые, бесхитростные, лаконичные создают некий калейдоскоп, они объединяются героем-повествователем и представляют личностное видение событий. Структура фильма может быть достаточно коллажной за счет соединения этнографических рисунков, фотографий, сканов или рисунков реальных билетов и проспектов, включения карт, схем, зарисовок исторических мест и достопримечательностей, пейзажных набросков, портретов людей с которыми встречается автор в ходе путешествия. В повествовании нередко присутствуют лирические отступления или видовые эпизоды, передающие эмоциональное состояние и интонации, могут соединяться подлинные факты с вымыслом, включенными историями и легендами. В организации экранного материала наблюдается свободный переход от одних тем к другим, стилистическая и даже технологическая обособленность отдельных частей, а в ряде случаев их композиционная незавершенность, оборванность повествования. Связующей нитью становится движение героя и переживаемые им впечатления.

Пытаясь найти свое место среди огромного числа лент, снимающегося в жанре травелога, документальных фильмов и роликов, наполнивших специализированные интернет-порталы и персональные сайты, создатели анимационного травелога, пытаясь предложить зрителям нечто новое, включая в него всевозможные отступления или разрушая временную последовательность, совмещая прошлое и настоящее.

Фильмы в жанре травелога получают структурную вариативность. Наряду с путешествием героя в реальном пространстве появляются темы путешествия во внутреннем пространстве, темы искания души или духовных скитаний. Герои фильмов начинают совершать не только реальные, но и мысленные, воображаемые путешествия, их размышления и нравственные поиски становятся частью повествования. Подобным образом построен фильм «Амар» Изабеллы Эргьеры, повествующий о путешествии героини в Индию к своему другу Амару. Фильм, словно путевой дневник, составлен из маленьких фрагментов, небольших историй, наблюдений, портретов, впечат-

лений от города, страны, чувства растерянности за потерянную любовь. Фильм чем-то напоминает признание в любви Индии, стране, которая хорошо известна режиссеру, так как Изабелла много лет работала в Университете Ахмедабада. Рисунок фильма эскизный, плавные линии, цветные пятна с плавающими формами вкрапливаются в живую графику, чувственные и неуловимые линии соединяются с сочными мазками, оставленными от кисти, смоченной в индийских чернилах. Цвет подчеркивает атмосферу индийских улиц, ему вторят естественные шумы и звуки музыки. Повествование обрывочно, оно блуждает от внешнего восприятия к внутренним переживаниям, ощущениям и воспоминанием. «Амар» - это история чувств, переживаний и воспоминаний. Это одна из тех историй, которые наполняют нас и мы наблюдаем за ней затаив дыхание, чтобы глубоко вздохнуть в конце. Закадровый голос режиссера, ведущий повествование от имени Инессы – главной героини фильма, рассказывает трогательную и в чем-то трагическую историю. Инесса возвращается в Индию для того, чтобы повидаться со своим давним другом Амаром, который уже много лет живет в психиатрической клинике. Во время своего путешествия она вспоминает дни, когда она встретила и полюбила Амара, а потом покинула его, в момент расставания она пообещала ему когда-нибудь вернуться. В фильме моменты настоящего перемежаются с воспоминаниями, с чувствами, переживаемыми героиней. Повествование полно обрывков фраз, недосказанности, незавершенных диалогов. Эргьера оставляет историю открытой для интерпретаций. Как и ее первые фильмы, сделанные с использованием зарисовок и набросков из путевых дневников, коллажей, соединяющих рисунки с фотографиями, записями и наклейками («Испания любит тебя» (1988), «Los Muertitos» (1994)), режиссер продолжает экспериментировать с формами, создавая мозаичную ткань экранного образа из множества разнородных фрагментов. Становится непонятно, то ли история рождается из техники, то ли наоборот техника, способ дневниковых зарисовок рождает историю.

Появление травелога, связанных с путешествием в вымышленные миры, в ментальные ландшафты, при использовании для этого документальных приемов, все же размывает

публицистическое начало, превращает произведение в художественное повествование, стремящееся мимикрировать под документальный жанр. Хотя некоторые исследователи присваивают травелог и описание сферы наших мечтаний, наших воображаемых пространств, территорий наших бегств и приключений. Но в этом случае воображение не просто занимает место реальности, а замещает ее собой. При этом, полагается, что реальности как таковой не существует, есть реальность увиденная, прочувствованная тем или иным автором. Путешествие по этой реальности и описывает травелог. Таким образом, для зрителя он становится особой оптической практикой, позволяющей взглянуть на мир, присвоив себе видение другого.

Фильмам в жанре травелога довольно часто присуща автобиографичность, так как автор показывает события, которые он пережил, он говорит о своем движении в пространстве и своих эмоциональных ощущениях. При этом, в фильме может появляться его автопортрет, самописание. Поэтому, травелоги часто рассматриваются и как автобиографическое кино. Нередко это связано с тем, что путешествие понимается и как жизненный путь. Но все же следует отличать автобиографический травелог от автобиографического фильма. Ведь первый связан с путешествием, совершаемым героем в определенный этап жизни, и оно начинается не с рождения, а с решения отправиться в путь или самого отъезда.

В жанре анимационного травелога можно выделить поджанры - путевой очерк, путевые зарисовки и репортаж. У этих форм весьма схожее содержание, их темы связаны с путешествием, но характер представления материала, организация экранной структуры содержит различия.

В лентах репортажного характера автор старается поэтапно фиксировать все происходящее, повествование строится так, как будь-то он «на месте событий, здесь и сейчас». Примером может служить фильмы с youtube канала Jaiden Animations (<https://www.youtube.com/channel/UCGwu0nbY2wSkW8N-cghnLpA>), представляющий собой анимационный видео-блог. Канал имеет более 6 млн подписчиков. Среди выложенных сюжетов есть ролики, рассказывающие о путешествиях, такие как «Мое мнение об аэропортах»,

«Моя странная поездка в Великобританию», «Какой была моя поездка в Японию», «Как я пыталась поехать в Канаду, но застряла в Миннеаполисе», «Мое безумное европейское путешествие», некоторые из них набирают более 12 млн просмотров. В коротких фильмах в форме репортажа рассказывается о путешествиях, об аэропортах, о проживании в отелях, о традициях в тех или иных странах. Репортажный характер носит лента «Путешествие в Барселону» (2012) Г. Раунтри, «Худшее путешествие за границу. Гонк-Конг» (2018) группы ToonSee.

В лентах, представляющих путевые очерки, автор подробно описывает происходящие события во время путешествия, высказывает свою точку зрения и дает оценку происходящему и увиденному. Важной составляющей путевых очерков является превалирование информативности. Повествование организуется в хронологическом порядке и, как правило, все подчинено одной теме.

Структура лент, представляющих путевые зарисовки, более фрагментарна. В ней нет обобщающего начала, действие может складываться из соединения статичных изображений, по которым панорамирует камера, оживление минимально за счет движения отдельных деталей, объединяющим элементом становится закадровый голос, комментирующий изображение или рассказывающий историю, или музыка, развивающая действие. Повествование состоит из цепи эпизодов, объединенных общей темой. Таким образом построены фильмы «Мадагаскар, путевой дневник» Б. Бюбуа, «Тель-Авив. Путевые заметки» С. Пити.

Выводы. Большинство современных анимационных травелогах по своей форме представляют путевые зарисовки. В них путешествие используется как объединяющее начало, некая канва для рассказа о том, что и кто встречается на пути, и о собственных впечатлениях. Акцент делается на повествовательном и изобразительном динамизме. В фильмах о путешествиях есть вводная часть, обосновывающая его цели, за ней следует рассказ о пути, о том, что пришлось преодолеть. Он включает пояснения или комментарии автора, краткую характеристику того необычного, что поразило за время путешествия, что осталось в памяти, что не совпало с ожида-

ниями. Для анимационного травелога характерно подчеркнутое субъективно-авторское изложение, авторский отбор образов и фактов, произвольная, подчиняющаяся только логике конкретного путешествия последовательность их представления. В повествовании образы настоящего могут соединяться с образами воспоминаний, а реальное путешествие с ментальным. Линейный, хронологический характер повествования отступает. Структура фильмов приобретает лабиринтный тип. Это порождает стилистическую неоднородность, как в отношении изображения, так и в характере собираемого материала. В результате это становится причиной размытия жанровых границ. Анимационный фильм начинает соединять в себе элементы портрета, возникают фильмы автопортреты, вписанные в ландшафт, либо в структуре появляются признаки мемуаристики и в повествования включаются элементы воспоминаний, отдельных историй, комических сюжетов. Определение, данное канадским исследователем Ле Унен, литературному травелогу, может быть отнесено и к анимационным фильмам в этом жанре. Он определял травелог как полиморфный жанр, с «разнообразными формами и образами», как открытый жанр, жанр «без закона» [1, с. 45-46]. Эта открытость становится основой синтетичности, которая является основной чертой анимационного травелога.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Le Huenen R. Le récit de voyage: l'entrée en littérature // *Études littéraires*, "L'Autonomisation de la littérature", vol. 20, no. 1, printemps-été 1987, p. 45- 61.
2. Park C.H. Nerval, écrivain voyageur: une nouvelle forme de voyage littéraire / Université Paris Ouest Nanterre La Défense. Thèse soutenue le 15 février 2012, sous la direction de Madame le Professeur Gabrielle Chamarat. P. 49.// <https://bdr.u-paris10.fr/theses/internet/2012PA100046.pdf>
3. Rhodes G., Springer J. Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking. – North Carolina: McFarland & Co Inc Pub, 2006.
4. Sévry J. De la littérature des voyages et de leur nature, et à propos des premiers pas, des premiers regards et d'un rendez-vous manqué, et

autres réflexions // Discours de voyages, Afrique – Antilles. – Paris: Karthala (éd. Fonkoua R.), 1998.

5. Todorov T. Nous et les autres (La réflexion française sur la diversité humaine). – Paris: Seuil, 1989.

6. Кривуля Н. Документальная анимация. Союз различий//Актуальные проблемы экранных и интерактивных медиа. Сб. мате-

риалов научно-практической конференции. Составитель и научный редактор Н.Г. Кривуля. 2019. – М. Издательский дом МГУ, 2019, с. 206-225.

7. Матвеева А. Нина Бисярина: «Мечты сбываются!»//Cosmopolitan_ 2012, 9 апреля// <https://www.cosmo.ru/editors/blogs/nina-bisyarina-mechty-sbyvayutsya/>



Рис. 1. «По найму! – Бангладешский рикша» (2011)
Кс. Ксилофон



Рис. 2. «Путешествие на Кабо-Верде»
Х. М. Рибейро

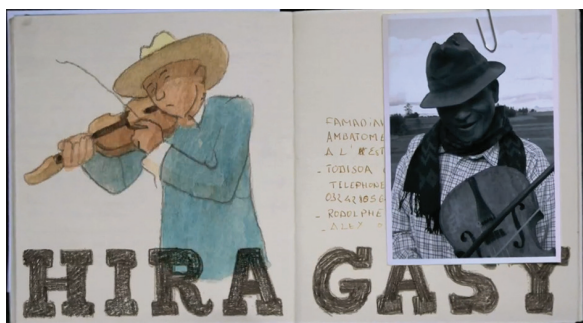


Рис. 3. «Мадагаскар, путевой дневник» (2010)
Б. Бюбуа



Рис. 4. Путевые заметки из Венеции» (2010)



Рис. 5. Путевые заметки из Венеции» (2010)



Рис.6. «Человек с луны» (2002) О. Черкасова

REPERE ALE EVOLUȚIEI AUDIOVIZUALULUI NAȚIONAL

DOI: 10.5281/zenodo.3597277

Rezumat

Repere ale evoluției audiovizualului național

Cu statut de pionierat se propune să se investigheze evoluția Televiziunii moldovenești prin prisma criticii timpului. În vizorul cercetărilor se află transformările prin care trece această instituție, începând cu anul 1990, când TVM devine Televiziune Națională, eliberându-se de legăturile și influența Televiziunii Centrale (de la Moscova), trăind o perioadă de renaștere și libertate și terminând cu anul 2004, când și-a căpătat statutul de instituție publică națională a audiovizualului „Teleradio-Moldova”. O etapă dificilă pentru TVM a rămas formarea în 1994 a Companiei de Stat „Teleradio-Moldova”, care a însemnat un regres pentru televiziune, dar a provocat și nemulțumirile jurnaliștilor/angajaților.

În articol se identifică particularitățile perioadelor nominalizate ale evoluției TVM, condiționate de progresul sau regresul economic, social, ideologic și cultural al societății. Din acest proces se reprofilează atitudinea criticii de specialitate, a oamenilor de cultură și a tuturor spectatorilor TVM, prin opiniile cărora se evidențiază problemele majore cu care s-a confruntat și se confruntă televiziunea din Republica Moldova – cel mai important informator și formator de idei, poziții și viziuni.

Cuvinte-cheie: Televiziune, Televiziunea Națională, Compania de Stat „Teleradio-Moldova”, formator de opinii.

Summary

Highlights of the evolution of the national audiovisual

The article aims at investigating the evolution of Moldovan Television through the critique of time for the first time. The research views the transformations that this institution goes through, starting in 1990, when TVM becomes the National Television, freeing itself from the connections and influence of the Central Television (from Moscow), and living a period of rebirth and freedom, and ending in 2004, when it obtains the status of National Public Institution of the Audiovisual “Teleradio-Moldova”. The formation of the “Teleradio-Moldova” State Company in 1994 remained a difficult stage for TVM, which meant a setback for the television and provoked the dissatisfaction of the journalists / employees.

The article identifies the peculiarities of the mentioned periods of the TVM evolution, conditioned by the economic, social, ideological and cultural progress or regress of the society. The attitudes of specialized critics, of the people of culture and of all the TVM viewers are re-profiled from this process, whose opinions highlight the major problems faced by the television in the Republic of Moldova - the most important informant and trainer of ideas, attitudes and views.

Key words: Television, National Television, Teleradio-Moldova State Company, opinion maker.

Restructurările în televiziunea moldovenească, începute din 1987, ating punctul culminant în 1990, când la 15 iunie a aceluiași an apare Hotărârea Sovietului Suprem al RSSM cu privire la crearea Radioteleviziunii naționale, semnată de Președintele Mircea Snegur. Iar în rezultatul evenimentelor politice, la 27 august 1991, Republica Moldova devine o țară independentă. La acea oră televiziunea moldovenească își reorganizase deja structura interioară, precum și conceptul emisiunilor, mesajul lor, direcționându-l, în mare parte, în albia unor noi valori social-culturale, ridicând mai mult sau mai puțin paravanul de pe proble-

mele tabu, în special, a celor ce țin de istorie, limbă, cultură. Jurnaliștii căpătase o libertate a exprimării, posibilă prin transmiterea emisiunilor în direct, care au un avantaj, fiind absolvite de foarfecele cenzurii, instrument de bază în redactarea mesajului televizat.

Camerele TV încep să reflecte realitatea cotidiană fără „poleirea” de altă dată și tendința spre grandomanie, scoțând în prim-plan problemele societății, ce s-au dovedit a fi în contradicție cu bunăstarea anunțată zi de zi de la ecran. Treptat petele albe ale istoriei plaiului nostru prindeau acoperire. Se vorbea mai îndrăzneț despre neajun-

surile și greșelile sistemului. Iar emisiunea *Unda tineretului* se afla în avangarda TVM cu studioul mobil, plasat în centrul orașului, pentru ca orice cetățean să-și poată spune opinia, să anunțe dificultățile. Din *hibernarea brejnevistă* încep să iasă succesiv toate redacțiile televiziunii de la cea de propagandă până la redacția emisiunilor pentru copii, unde au fost scoase în evidență problemele școlii, a relațiilor între pedagogi și elevi. Emisiunile erau așteptate și privite cu mult interes, fiind apoi analizate și comentate.

Televiziunea devenise nu doar un retransmițător al evenimentelor culturale și sportive, a filmelor, spectacolelor teatrale și muzicale, pentru care ecranul TV era, în mod special solicitat în epoca stagnării brejneviste, ci și un informator și comentator al vieții social-politice din țară și din lume. Și dacă până atunci, programele informative erau „privite și citite” printre rânduri, iar imaginile trădau spectacolul prost regizat al așa-numitei „realități socialiste”, atunci emisiunile artistice, deși și ele impuse să respire din patosul ideologic al timpului, constituiau o oază de lumină. Realizatorii izbuteau să strecoare printre mesaje „realismului socialist”, care adormeau vigilența cenzurii, autori și concepte avangardiste, simboluri și metafore care formau un *supra limbaj* de comunicare între emisiune și telespectatorii ei. Anume emisiunile artistice aveau acel suflu nou, inedit și așteptat de spectatorul „instruit” în depistarea realității preconceptuate, promovate cu multă grijă pe ecran.

În contextul restructurărilor s-a produs și apropierea de cultura și valorile poporului român de peste Prut, care erau unul dintre cele mai inexplicabile tabuuri ale perioadei sovietice. Visul de ani de zile în sfârșit devine realitate și se deschid ușile spre colaborare cu Televiziunea Română. Chiar s-a elaborat un plan de colaborare dintre Radioteleviziunea liberă română¹ și Comitetul de stat pentru televiziune și radiodifuziune din Republica Moldova pentru anii 1990-1992, în care se stipula schimbul de emisiuni, de experiență, transmiterea programului TVR, imprimarea spectacolelor cu artiști de peste Prut etc. Această schimbare radicală în conceptul emisiunilor TV moldovenești au surprins plăcut și telespectatorii care menționau acest fapt în scrisorile sale colective. În una dintre aceste scrisori colective a telespectatorilor din Orhei, citim: „Mare-i Dumnezeu, căci numai ce nu se transmite azi pe ecranul TVM, emisiuni la care am visat pe parcursul atâtor decenii...”

Perioada libertății și a avântului național au schimbat radical și atitudinea populației față de televiziune în care vedeau un promotor al ideilor democratice. În limbajul specialiștilor acest fenomen va fi denumit *rating* și va determina soarta emisiunilor de mai departe. *Glasnostul* a oferit posibilitatea ca în presa republicană să se încingă o polemică în jurul TVM, care începe să fie dur criticată. Amintim seria de articole inițiate de scriitorii Dumitru Matcovschi și Grigore Vieru (*Colbul de pe fața interioară* în *Literatura și arta*, 21 mai 1987).

Dar, spre regretul nostru, perioada libertății de care s-au bucurat nu doar realizatorii emisiunilor televizate, ci și spectatorii, reușind să le savureze *dulceața* în ultimii ani ai deceniului opt, când se putea pune pe post mai multe emisiuni problematice, ce abordau teme considerate nu demult tabu, n-a durat mult. Unele reforme venite de sus nu erau acceptate în colective (precum comasarea colectivului emisiunii *Mesager* cu cel al redacției emisiunilor de propagandă, care au dus la primele greve [11, p. 7] în cadrul angajaților TVM). Libertatea căpătată de acum începea să aibă un „gust amar”, vorba lui Ștefan Culea...

După revoluția televizată din 1989 din România, puciul din august 1991 de la Moscova au demonstrat încă o dată forța televiziunii de a forma și sensibiliza opinia publică, dar și de a organiza masele la acțiuni concrete. În special, războiul din Transnistria (care a fost o piatră de încercare pentru jurnaliști și documentariști) au alertat nu doar conducerea țării, ci și a TV naționale, care din motiv de vigilență începe să se retragă într-o autocenzură (nescrisă, dar care înaintea unele restricții în privința invitațiilor, a temelor puse în discuție, a informațiilor, ce erau spuse pe jumătate etc. Despre acest fapt, ce devine tot mai vizibil, se menționează și în articolul *Nota bene* de la rubrica *Teleobservator* (*Literatura și arta*): „Nu pot afirma sus și tare că la Radioteleviziunea moldovenească se reinstaurează cenzura, cenzura tradițională, de tip sovietic, dar despre lucru acesta se vorbește foarte mult în ultimul timp, mai ales după alegerea dlui Sangheli în fruntea Guvernului. Se pare că după conflictul din Transnistria colaboratorii de la Televiziune, dar și cei de la Radiodifuziune, sunt nevoiți să bată în retragere. Am impresia că li se ordonă cum li se ordonă și combatanților pe frontul de la Nistru: întoarceți-vă la vechile poziții. [...] Tot mai rar se spune adevărul despre războiul de la Nistru, despre mulți dintre demnitarii re-

publicii care sunt gata să-și vândă poporul. Iarăși radioascultătorii și telespectatorii sunt prostiți că fără „fratele de la răsărit” e imposibil să avem o viață fericită și de aceea n-ar trebui să-l jignim. În cel mai bun caz problemele stringente sunt trecute cu vederea. Programul informativ *Mesager* s-a transformat într-o *Poveste de seară*, favorizându-le celor maturi starea de hibernare, deși, sunt convins, nu toată vina o poartă realizatorii acestui program. Întreaga vină e a păianjenului neobirocrației moldovenești ce-și țese acum mrejele, sperând că sub ele vom uita de idealurile noastre” [5, p. 7].

Soarta televiziunii naționale continuă să se afle în centrul atenției mass-media, care își oferă spațiul său pentru informații și analiza stării la cea mai puternică și unica instituție audiovizuală din republică, dar și pentru discuții, dezbateri, plângeri, replici între angajații și șefii televiziunii. Nemulțumirile, precum și multe disensiuni, divergențe interne devin publice prin intermediul ziarului *Literatura și arta*.

Evident că și după trecerea TV într-o nouă formulă, cea a Televiziunii Naționale, inițiativa este luată iarăși de scriitori, care de la apariția TV au fost cei mai fideli susținători și critici ai noului fenomen. Angajații televiziunii au așteptat o schimbare radicală, dar ea a fost mai mult cosmetică. Scriitorul D. Matcovschi indică la mai multe carențe în articolul său *A doua răstignire* din 25 aprilie 1991 [9, p. 1-2]. Realizatorii din cadrul TVM nu prea au venit cu contraargumente, din contra în articolul *A doua răstignire continuă* [2, p. 2] – Nina Bolboceanu, redactorul emisiunilor muzicale, menționa că „din incinta televiziunii *televiziunea* pare și mai retrogradă de cum a fost”. Cu durere în suflet, autoarea își descrie păsul, referindu-se la impedimentele în procesul realizării emisiunii sale *Evantai folcloric*. Fiind de multe ori la București, pentru niște colaborări cu colegii de acolo, N. Bolboceanu avea grijă de fiecare dată: „să mă întorc și cu filme, documente de arhivă din filmoteca de aur a Televiziunii bucureștene, cu speranța să le prezint telespectatorilor emisiunii *Evantai folcloric*, pentru ca să admire și ei pe Maria Tănase, Ioana Radu, Maria Lătărețu, Dumitru Fărcaș și multe alte valori ale neamului nostru. În total vre-o 6 ore de peliculă rară din arhivele bucureștene. Întorcându-mă dintr-o deplasare (tot din București) descopăr că în lipsa mea, toate bobinele au fost demagnetizate. (Tot din ordinul tovarășului Bârșa.) Cică din greșală (...).

Spectacolul *Floare de dor, Basarabie*, înregistrat de Televiziune la sfârșit de iunie în Sala Palatului Național cu prilejul Conferinței Internaționale Ribbentrop-Molotov, nu numai că e transmis pe furiș la ecran, într-o dimineață, neanunțat nici într-un program, nici de un crainic, ca mai apoi de urgență, tot din ordinul respectivului să fie demagnetizat...” [2, p. 2].

Nu o dată s-a menționat rolul TV, în calitatea sa de promotor și cea de conservator al Patrimoniului național (vezi articolul din cadrul Conferinței respective din anul 2009 – *Rolul TV în propagarea și promovarea Patrimoniului Cultural*). Anume funcția de conservator al valorilor spirituale era conștientizată de creatorii emisiunilor TV, intuind că acele secvențe ale realității imediate, precum și evenimentele culturale, evoluțiile personalităților din cultură și artă formează acel patrimoniu imaterial care trebuie păstrat. De aceea orice emisiune lichidată era pentru autori o gravă lovitură.

Deși eforturile depuse de creatori: redactori, regizori, echipele tehnice erau enorme (să amintim despre seriile de emisiuni literar-dramatice, portrete de creație ale personalităților, spectacole televizate etc.), spectatorii totuși așteptau ceva mai mult. Or, ecranul este și o lentilă puternică ce scoate în evidență orice element necizelat (fie de limbaj sau tehnic). Emisiunile erau privite și apreciate din toate punctele de vedere: și artistic, și tehnic, și cel al limbajului... Critica timpului nu ezita să se expună pe marginea celor vizionate la ecran, indicând adesea și la momente mai puțin reușite: „...ceea ce se face la Televiziunea noastră, deși e foarte națională, nu este decât un amalgam de subiecte, teme, în marea lor majoritate, încropite în grabă, fără pregătire și seriozitatea morală necesară. Nu mai zic de inspirație, căci ea vine doar din vocație, din îndelunga acumulare de informații, în sfârșit, dintr-un fel de cultură” [3, p. 2].

Punctul decisiv a fost pus în primăvara anului 1994, când Televiziunea Națională și-a reformulat direcția de activitate, devenind Compania de Stat *Teleradio Moldova*. Tot Mircea Snegur, Președintele Republicii Moldova, semnează la 11 martie 1994 *Decretul* privind crearea Companiei de Stat *Teleradio-Moldova*, „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” [4, p. 1]. Dar în realitate consecințele acestui decret au fost uluitoare: „a fost introdusă cenzurarea emisiunilor neconvenabile guvernărilor; mai multe spații de emisie sunt concesionate, realizatorii de emisiuni sunt împiedicați să-și practice nestingherit profesiunea. Pe această cale canalul de stat Radio-TV este confiscat și exploatat de partidul de guvernământ” [12].

În 1994 începe suspendarea unor emisiuni, precum ar fi *Nota bene*, una din principalele ediții informative ale redacției *Actualități TV*. Mai multe ziare (*Observator*, *Țara*, *Literatura și Arta*, *Plus Minus*) ies în susținerea camarazilor săi de profesie, exprimându-și poziția sa. Nu rămân pasivi nici jurnaliștii, care adresează un Apel către Președintele țării și Comisiei mass-media a Parlamentului, în care atenționează la situația de la TVM: „Situația s-a complicat mult mai ales în ultimul timp – în perioada campaniei electorale, neoficial revenindu-se la o cenzură drastică, așa cum n-am cunoscut în nici o perioadă a activității noastre la televiziune” [1].

Reorganizarea Televiziunii Naționale a început cu schimbarea directorului Televiziunii (în locul lui Constantin Pârțac este numit Dumitru Țurcanu) și a continuat cu înlăturarea cadrelor incompatibile sau a celor dezagreabile șefilor și politiciii zilei; s-a recurs la desființarea unor redacții întregi (spre exemplu, Redacția emisiunilor pentru tineret), destrămarea colectivelor formate timp de decenii. Cel mai mult de pe urma acestor reforme au avut de suferit oamenii de creație „înjosiți și umiliți, puși în condiții defavorabile, persecutați – mulți oameni de televiziune” au fost nevoiți sau impuși să părăsească televiziunea.

Comentând acest proces de reorganizare a TVM, ziarul *Țara* scrie „cei care au inițiat acțiunea sperau să prindă doi iepuri dintr-odată. În primul rând, să scape de cei indezirabili, în al doilea rând, să-i intimideze pe cei reangajați, fapt ce li s-a reușit de minune. La televiziune domnește o atmosferă deprimantă, de teroare... Locurile profesioniștilor de la TVM au fost completate cu cadre noi, care n-au nici studii speciale, nici un intelect deosebit. Chiar și până procesul de muncă în redacții este dirijat de oameni întâmplători” [8].

În primul rând, sub mâna reorganizatorilor a căzut Redacția *Actualități TV* în frunte cu emisiunea *Mesager*. Dezvoltând în continuare ideea, Ilie Lupan scrie: „în posturile cheie în noua structură

au venit oameni cu o pregătire mediocră din *Redacția publicistică*, apreciați slab la toate ședințele de planificare” [8]. Astfel, s-a ajuns la ideea că foștii profesioniști de la Televiziune nu mai corespund cerințelor. Se intenționează o reorganizare totală, care reiese și din declarația făcută de însuși Președintele Companiei Adrian Usatii: „intenționăm să reînnoim esențial colectivul oamenilor de creație” (Săptămânalul „*Moldovanul*”, nr. 6).

Transformarea Televiziunii Naționale în Compania de Stat *Teleradio Moldova* a produs nemulțumiri în rândurile jurnaliștilor, reacțiile cărora erau oglindite în presa republicană. O serie de materiale despre starea televiziunii vine să zguduie societatea, anunțând noile formule de dirijare a acestei mari mașini ideologice. Imbold al reacțiilor a devenit rezultatul reformelor și al concursului care a „triat cadrele cele mai bune”. Dumitru Mămăligă, unul dintre redactorii emisiunii *Telematinal*, își exprima nedumerirea rezultatelor concursului: „dintre foștii colaboratori, acolo (la *Telematinal* – n. n.) rămase doar Maria Chetruș și Sandu Podoprigror, Carmelia Albu și Veronica Vreme, din redactorii s-au pomenit corespondenți. De aceea acum telespectatorii privesc la *Telematinal* subiecte cârpite de mântuială, realizate prost, completate cu filme documentare de pe timpul lui Papură-Vodă. (...) Patru corespondenți urmează să asigure două ore de emisie pe zi” [10, p. 7].

După suspendarea emisiunii *Nota bene*, de la 23 mai 1994 în grila de program nu mai figurează *Telematinal*, urmând ca viitorii realizatori ai emisiunii să fie aleși prin concurs. Iar după revenirea lui pe post de la 1 iulie „echipa lui Ștefan Culea, Grigore Fidelschi, Oreste Melnic, Tatiana Berbecaru, Galina Hâncu, Aleco Mocanu, Serghei Ciuhrii au dispărut și rubricile cu priză la telespectatori, rubrici care în principiu ne definesc: *Veșnicia s-a născut la Țară*, *Noi vrem pământ*, *Personalități marcante ale neamului*, *Vraja cuvintelor*, *Tinere talente...* În locul lor au apărut *Zâmbiți*, *vă rog*, *Moda, moda...*, *Farmacie verde*, *Curiozități*, *Cum să prăjim cartofi...*” [10, p. 7].

Din 1995 TVM intră într-o perioadă de criză. Deși Televiziunea e la cheremul statului, statul nu se grăbește s-o finanțeze din plin: lipsa suportului material, dar și al celui intelectual prin plecarea forțată a celor mai bune cadre, își face efectul. Emisia se reduce la două blocuri: cel de dimineață de la 7.00 până la 10.00 cu *Telematinal* și *Telejurnal*. Al doilea bloc de emisiuni va începe cu ora 16.30 sau 18.00 cu *Telejurnal*, *Curcubeul fermecat*

(desene animate), *Ecranul documentar, Mesagerul* (ediția informativă de bază a zilei) și film sau serial.

În raportul său de la Congresul al X-lea al Uniunii Jurnaliștilor din Moldova din 1997, președintele UJ Valeriu Saharneanu, a menționat că: „perioada anilor 1994-1997 nu a fost favorabilă dezvoltării presei” [13, p. 7]. Abia din octombrie 1998 Televiziunea moldovenească revine la volumul de emisie de 18 ore pe zi cu un *Telejurnal*, ediție informativă de 5 minute la fiecare oră, emisiunea *Observator* (10 minute) comentariu zilnic al celor mai importante evenimente. Odată cu mărirea volumului de emisie sunt planificate mai multe emisiuni și filme. Încep să fie cumpărate seriale la pachet din cele mai ieftine pentru a umple orele de emisie.

După o lungă perioadă, în care directorii televiziunii erau schimbați la fiecare „nouă luni”², spre a nu revoluționa TV, de a nu se impune cu influențele sale mai mult sau mai puțin semnificative pentru conceptul ideatic-artistic al postului și politica lui editorială, televiziunea a ajuns în noul secol cu emisiuni gemene, care seamănă una cu alta, cu câteva formate de talk-show politic și alte emisiuni de divertisment, punând în prim-plan viața privată a oamenilor din show-business.

Un nou val de nemulțumiri la Compania de stat „Teleradio-Moldova” se înregistrează o dată cu venirea la putere a comuniștilor în 2001, când situația devine din ce în ce mai tensionată. Încep protestele oamenilor de creație de la televiziune, care se pronunțau contra propagandei oficiale.

Cei câțiva ani de libertate au produs o adevărată revoluție în mentalitatea oamenilor – atât a spectatorilor, care de acum înainte nu vor tolera manipularea ideologică, cât și a creatorilor, care „dorind să fie cinstiți și fideli cauzei și idealurilor naționale”, încep să lupte cu directivele, impuse de sus în vederea unor sau altor informații, trecerea sub tăcere a unor evenimente, re-apar așa-numitele „liste negre” în care erau incluși aproape toți scriitorii, toată lumea care poate articula un gând”, sub un nou tabu cad cuvintele „Basarabie” și „basarabean”. Acest fapt este confirmat și de Scrisoarea deschisă a jurnaliștilor de la Televiziune, către Curtea Europeană a Drepturilor Omului în care se menționa că: „...în cadrul tuturor programelor e interzisă utilizarea cuvintelor: român, limba română, Basarabia, istoria românilor, regim totalitar etc., precum și referirea la anumite perioade istorice, cum ar fi cea interbelică, foamea

organizată, regimul stalinist, perioada deportărilor în GULAG, perioada renașterii naționale din 1989...” [6, p. 2].

Manifestările celor peste 400 de angajați ai Companiei „Teleradio-Moldova” – jurnaliști, regizori, operatori, tehnicieni au fost reflectate în ziarele republicane, care au ieșit în susținerea colegilor de breaslă. Situația a fost rezolvată anunțându-se un nou concurs, organizat în 2003, care a prefigurat politica editorială a companiei de mai departe, redacționându-și mesajul său în aria divertismentului. Politica struțului, care-și ascunde capul în nisip, a fost preluată de companie. De fiecare dată, când în țară aveau loc manifestări ale maselor nemulțumite (mitinguri în Piața Marii Adunări Naționale, incendiul Parlamentului etc.) televiziunea le trecea cu vederea, punând pe post cântece și dansuri naționale (lecția însușită din timpul Puciului din 1991, când Televiziunea Centrală transmitea balet!).

În 2003 la TVM are loc un nou concurs, dar de acum al Proiectelor televizate, după care „vor fi finanțate grupe de creație, unde se bate, în primul rând, în cei de la cultură, proiectele emisiunilor artistice devin calul de bătaie” [7]. Fapt ce ne demonstrează că anume cultura, spiritul liber cugețator e acea forță capabilă de-a ridica conștiința maselor.

În prezent cenzura la TV este de altă natură. După cum afirma și criticul rus Serghei Muratov, analizând situația de la televiziunea din Rusia după anii 2000, cenzura astăzi capătă forme noi. E mai mult o cenzură ideologico-comercială: „care prezintă reacție nu la idei (mesaje) incomode, cum era înainte, dar o reacție la însuși existența ideilor, a mesajului. Astfel de cenzură nu lasă urme. Ea nu interzice opere, ea, pur și simplu, nu permite opere care ar putea fi interzise sau ar cuprinde idei progresiste. Se interzice nu emisiunea ca atare, dar însuși condițiile sale de apariție. (...) Ideile care nu garantează în prezent un rating ridicat, se resping nu la nivel de emisiune sau chiar de scenariu, dar cel mai des – în ofertă sau la nivel de idee” [15, p. 306]. Această formă de cenzură ascunsă este utilizată pe larg și la televiziunile noastre, unde se organizează concursurile de proiecte (de programe TV, emisiuni). Nu rare au fost cazurile când conceptele de autor prezentate de jurnaliști cu nume, cu aprecieri, laureați ai Concursului *Antena de aur*, erau respinse din start... Televiziunile continuă să urmeze această formă voalată de cenzură?!, concomitent manipulând cu termenul de rating și

dorința telespectatorilor pentru un gen anumit de emisiuni, încât grila de program este împânzită cu emisiuni de divertisment, unde în prim-plan este viața privată, ce nu prezintă mare interes.

Situația creată s-a răsfrânt și asupra criticii, care nu mai găsea obiect de analiză, respectiv și în presă s-au rărit articole referitoare la produsul televizat. Pe de o parte emisiuni interesante, ce ar putea fi puse în evidență, nu se mai creează, sau dacă și sunt - se pierd în amalgamul de mesaje nonvalorice, iar cele care împânzesc ecranul sunt sub orice critică...

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Apel către Președintele Republicii Moldova D-lui Mircea Snegur, Comisia mass-media a Parlamentului Republicii Moldova.
2. Bolboceanu, Nina. A doua răstignire continuă // *Literatura și arta*, 12 septembrie 1991, p. 2.
3. Cațaveică, Ion. Schimbări de fond ori zguduirii ale suprafeței? // *Literatura și arta*, 19 septembrie 1991, p. 2.
4. Decretul președintelui Privind crearea Companiei de Stat Teleradio-Moldova // *Programele TeleRadio*, martie, nr. 13, 1994, p. 1.
5. Deladolna, Gheorghe. Nota bene // *Literatura și arta*, 27 august 1992, p. 7.
6. Greviștii de la Teleradio-Moldova au dat în judecată Republica Moldova. // *Țara*, 21 martie 2002, p. 2.
7. Josanu, Efm. Revolta din dealul Schinoasei // *Literatura și arta*, 12 august 2004.
8. Lupan, Ilie. În fieful usatist - mai puțin vesel decât trist sau cum mesagerul lui Snegur s-a răfuit cu „Mesager”-ul.... // *Țara*, 24 mai, 1994.
9. Matcovschi, Dumitru. A doua răstignire. // *Literatura și arta*, 25 aprilie 1991, p. 1-2.
10. Mămăligă,, Dumitru. Nu noi, alții au înnebunit // *Literatura și arta*, nr. 37, 8 septembrie 1994, p. 7.
11. Olărescu Vlad. Mesagerul e în grevă // *Literatura și arta*, 7 martie 1991, p. 7.
12. Paul, Viorel. Remanierele continuă, În: *Țara*, 31 mai 1994,
13. Saharneau, V. Presa liberă, jurnalismul... // *Literatura și arta*, 22 mai 1997.
14. Tipa, Violeta. Rolul TV în propagarea și promovarea Patrimoniului Cultural. // Conferința Internațională Științifică Păstrarea Patrimoniului Cultural în Țările Europene, Chișinău, 2009, p. 183-185.
15. Муратов Сергей. Документальный фильм. Незаконченная биография. Москва: 2009. / Muratov Serghei. Dokumentalinyi film. Nezakoncenaia biografia. Moskva, 2009.

NOTE

- 1 Devenită liberă după evenimentele din decembrie 1989.
- 2 La conducerea companiei s-au perindat o serie de directori care numai reușeau să facă unele schimbări și modificări în structura emisiunilor (de la emisiuni de 10 minute la cele mamut de 2-3 ore): Dumitru Țurcanu (aprilie 1994-noiembrie 1997), Iurie Tăbârță (noiembrie 1997-iunie 1999), Arcadie Gherasim (iulie 1999-iunie 2000), Anatol Barbei (iunie 2000-septembrie 2001), Alexandru Grosu (iunie 2001-august 2003), Victor Moraru (ianuarie-aprilie 2004) etc.

**VALORI NAȚIONALE ȘI REPERE ETERN-UMANE
ÎN CREAȚIA DE TELEVIZIUNE
A REGIZORULUI ION UNGUREANU**

DOI: 10.5281/zenodo.3597289

Rezumat

**Valori naționale și repere etern-umane
în creația de televiziune a regizorului Ion Ungureanu**

Unul din primele volume de specialitate consacrat „noii muze” de sorginte audiovizuală, editat în fosta Uniune Sovietică, se intitula *Televiziunea este o artă* (1962). De aici multitudinea programelor de culturalizare, finanțarea solidă a filmului de televiziune și apariția „școlii sovietice de teatru TV” – un domeniu care și-a trecut în palmaresul său multe rezultate remarcabile. Este suficient să invocăm numele regizorilor Anatoli Efros, Piotr Fomenko, Iuri Fokin, Mark Zaharov, Mihail Kozakov, Roman Viktiuk etc., dar și a renumitului nostru om de teatru Ion Ungureanu.

În acest studiu științific sunt analizate creațiile audiovizuale ale regizorului basarabean Ion Ungureanu, realizate în cadrul Televiziunii Centrale din Moscova: filmul-spectacol *Păsările tinereții noastre* de Ion Druță, spectacolele de teatru TV *Lika* (după o nuvelă a prozatorului și scenaristului rus Armen Zurabov) și *Nora* după celebra piesă a dramaturgului norvegian Henrik Ibsen *O casă cu păpuși*, precum și filmul documentar *Întâlniri cu Evgheni Evstigneev*, consacrat unuia dintre cei mai mari actori ruși de teatru și film.

Cuvinte-cheie: creație de televiziune, regizorul Ion Ungureanu, spectacol de teatru TV, film-spectacol, documentar de televiziune, Ion Druță, Henrik Ibsen, ecranizare, spațiu și timp.

Summary

**National values and eternal-human landmarks
in the television production of the theater director Ion Ungureanu**

One of the first specialized volumes devoted to the “new muse” of audiovisual production, published in the former Soviet Union, was entitled *Television is an Art* (1962). Hence, the multitude of cultural programs, the generous financing of the television films and the emergence of the “Soviet School of TV theatre” - a field that has achieved many remarkable results in its prize list. It is enough just to mention the names of the directors Anatoly Efros, Piotr Fomenko, Iuri Fokin, Mark Zaharov, Mihail Kozakov, Roman Viktiuk, etc., and of our famous theater director Ion Ungureanu.

The audiovisual works of the Bessarabian director Ion Ungureanu, performed at the Central Television in Moscow: the film-show *The Birds of Our Youth* by Ion Druță, the TV shows *Lika* (after a novel by the Russian novelist and scriptwriter Armen Zurabov); *Nora* after the famous play by the Norwegian playwright Henrik Ibsen, *A Doll House*, as well as the documentary film *Meetings with Evgeni Evstigneev*, dedicated to one of Russia's greatest theater and film actors, are analyzed in this scientific research paper.

Key words: television creation, director Ion Ungureanu, TV show, film-show, television documentary, Ion Druță, Henrik Ibsen, screening, space and time.

Acest demers exegetic despre creația audiovizuală a regizorului Ion Ungureanu are ca punct de plecare paradigma de cercetare a „Studiilor culturale britanice”, iar una dintre caracteristicile fundamentale ale acesteia glosează că „nici o practică culturală sau produs cultural nu pot fi înțelese în afara contextului” [1, p. 141]. În sensul respectiv, vom încerca să reconstituim, în mare,

contextul timpului în care a activat marele nostru regizor de teatru care – de-a lungul timpului – a realizat și câteva lucrări televizuale de marcă, intrate în „fondul de aur” al Televiziunii Centrale din Moscova.

A fost, de fapt, o perioadă când retorica propagandei și viziunile triumfaliste asupra vieții s-au manifestat din plin. După scurtul „dezgheț”

ideologic din perioada poststalinistă și „reabilitarea” parțială a clasicilor literaturii române, în Basarabia s-a declanșat o amplă resurecție a vieții noastre culturale în toate direcțiile, deceniul 7 al secolului XX putând fi asemuit, păstrând proporțiile, firește, cu o „explozie” de tip iluminist.

În pofida unei politici culturale marcată de numeroase restricții, la Studioul cinematografic „Moldova-film” apar o serie întreagă de filme care vor intra în „fondul de aur” al cinematografiei naționale: *Omul merge după soare* (1961) de Mihai Kalik, *Ultima lună de toamnă* (1965) în regia lui Vadim Derbeniov, *Poienile roșii* (1966) de Emil Loteanu, *Gustul pâinii* (1966) de Valeriu Gagiu și Vadim Lâsenko, filmul regizorului Gheorghe Vodă *Se caută un paznic* (1967), alături de peliculele sale documentare *Nunta* (1965) și *De-ale toamnei* (1966), creațiile filmice de nonficțiune ale tandemului Vlad Ioviță (regie) și Serafim Saka (scenarii) – *Piatră, piatră* și bijuteria audiovizuală *Fântâna* (ambele din 1966), cea din urmă regăsindu-și un loc binemeritat în antologia filmului documentar de la prestigioasa instituție cinematografică VGİK ca materie obligatorie pentru viitorii cineaști-documentariști.

Începuturile atât de promițătoare ale studioului cinematografic „Moldova-film” sunt consolidate merituos de către scriitorii basarabeni, care publică lucrări de referință în toate genurile literare: proză (Ion Druță, Vasile Vasilache, Aureliu Busuioc, Vladimir Beșleagă), poezie (Victor Teleucă, Grigore Vieru, Liviu Damian, Ion Vatamanu, Anatol Codru), dramaturgie (Ion Druță, Aureliu Busuioc). Un exemplu cât se poate de concludent: în anul de grație 1966 văd lumina tiparului trei romane importante care au produs *schimbarea la față* a prozei basarabene, plasând-o pe orbita modernității: *Povestea cu cocoșul roșu* de Vasile Vasilache, *Zbor frânt* de Vladimir Beșleagă și *Singur în fața dragostei* de Aureliu Busuioc.

Teatrul Republican pentru Copii și Tineret „Lucașfăruș”, la începuturile sale (1964-1971), când director artistic a fost actorul și regizorul Ion Ungureanu, devenise catalizatorul vieții noastre culturale. Printr-o atitudine deliberat polemică față de tiparele de joc naturaliste, prin strădania continuă de „reteatralizare a teatrului” autohton, spectacolele „luceferiștilor” au contribuit la revigorarea dramaturgiei românești din Basarabia, la formarea unui public cult și, nu în ultimul rând, la stimularea criticii dramatice, sugerându-i, în subsidiar, să se elibereze de frazele prefabricate care, ușor modificate, treceau dintr-o cronică în alta.

Așadar, deceniul 7 al secolului douăzeci (anii '60) a fost cu adevărat unul „al devenirii” [9], al izbânzilor de ordin creator și al unor mari speranțe de viitor pentru o întreagă generație de artiști dotați – din toate domeniile literaturii și artei –, traiectele artistice ale cărora au fost stăvilite de *culturnicii* regimului sovietic (sintagma „zbor frânt” din titlul celebrului roman al scriitorului Vladimir Beșleagă este mai mult decât o metaforă, una aproape providențială).

În scurt timp, în urma unei hotărâri a biroului Comitetului Central al Partidului Comunist al Moldovei din luna aprilie a anului 1970, vor fi interzise unele dintre cele mai bune pelicule ale Studioului „Moldova-film” (*Ultima lună de toamnă*, *Gustul pâinii*, *Se caută un paznic*, *Fântâna*, *Piatră, piatră*, *Malanca*); în 1969 „se stabilește cu traiul la Moscova” prozatorul și dramaturgul Ion Druță; după lansarea pe marele ecrane a filmului *Lăutarii* (1971) își găsește refugiul la Moscova poetul și cineastul Emil Loteanu; în 1972, fiind învinuit de naționalism și îndepărtat abuziv din funcția de regizor-șef al Teatrului „Lucașfăruș”, este constrâns să părăsească fosta republică sovietică actorul și regizorul Ion Ungureanu. Astfel, de multe ori, oamenii de cultură și artă din Basarabia au găsit mai multă înțelegere și susținere în principala metropolă a Rusiei. În capitala fostei URSS, Ion Ungureanu va cunoaște o impresionantă ascensiune regizorală, semnând regia la o serie de spectacole, de mare răsunet, atât din dramaturgia druziană, cât și din cea universală: într-o primă fază, pe scena Teatrului Mic din Moscova (Malâi teatr) – celebrul teatru imperial, unde a fost invitat să pună în scenă piesa *Păsările tinereții noastre* de scriitorul Ion Druță – și, mai apoi, în anii 1976-1990, la Teatrul Academic Central al Armatei Sovietice.

Ne gândim, însă, că tot mai puțini iubitori de teatru și, mai cu seamă, telespectatori basarabeni cunosc faptul că regizorul Ion Ungureanu, în perioada sa moscovită, a avut mai multe „ispite mediatice”, ca să le zicem așa, foarte înalt apreciate de către critica teatrală. În presa de specialitate a vremii a fost chiar vehiculată ideea că portretul de creație al regizorului ar fi incomplet, dacă am trece cu vederea lucrările sale din cinematografie și televiziune. Prima producție audiovizuală din cadrul Televiziunii Centrale de la Moscova, la care maestrul Ion Ungureanu a semnat regia și care a avut ecouri critice neîntârziate, dintre cele mai favorabile, a fost filmul-spectacol *Păsările tinereții noastre* (1975, anul în care spectacolul este lansat

în premieră absolută pe micile ecrane din fosta URSS), o versiune televizată a montării omonime de la Teatrul Mic (*Malâi teatr*). E de la sine înțeles că la întâia sa experiență de regie TV, Ion Ungureanu a utilizat un material scenic preexistent. Acest lucru nu înseamnă nicidecum că regizorul nu s-a confruntat cu anumite probleme în procesul de transpunere televizuală a spectacolului „de scenă”.

Structura dramatică a piesei *Păsările tinereții noastre* are o natură polifonică, destul de complexă, fiind marcată de o alternanță permanentă de planuri existențiale ale două lumi interferente: una reală și alta imaginară. În această situație, un oarece avantaj al comunicării audiovizuale consistă în faptul că îți oferă o multitudine de posibilități în utilizarea măiestrită a procedurilor de filmare specifice televiziunii, inclusiv a efectelor speciale, lărgind în acest fel cadrul spațio-temporal al acțiunii. Bineînțeles că un rol deosebit îi revine valențelor creatoare ale montajului. Altfel zis, există oportunități reale de a diversifica tehnicile de adaptare a spectacolului scenic, pornind de la o mai mare libertate în alegerea spațiilor de joc și terminând cu operațiunea de transformare a camerei de luat vederi într-un personaj al dramei (am parafrazat titlul unui articol-manifest al marelui cineast francez Marcel Carné). Vom menționa că multe semne valoroase de natură verbală și vizuală din spectacolul scenic se regăsesc în versiunea televizuală și adaugă o anumite plusvaloare acestui film-spectacol, fiind necesară totodată o altă „grilă de lectură” a imaginilor audiovizuale, întrucât ele sunt circumscrise unui nou context sociocultural și estetic. Un alt moment important al regiei ține de faptul că echipa de creație a efectuat filmările de exterior în Moldova, la Orheiul Vechi și în unele locații de suflor ale regizorului, o soluție absolut admirabilă și care se pliază întocmai pe orizontul de așteptare al telespectatorilor.

Trama care alimentează principalele scene conflictuale din această reprezentare audiovizuală îi are ca protagoniști pe mătușa Ruța (în rol extraordinara actriță Rufina Nifontova) și nepotul ei, președintele de colhoz Pavel Rusu (Vitali Doronin). Această supărare de-o viață capătă o dezlegare magistrală în dialogul final dintre cei doi, scenă care aduce în prim-plan ultimele clipe din viața președintelui de colhoz.

Pavel Rusu: În tinerețe, toți vor să zboare, toți își aleg câte-o pasăre care le este mai dragă. Noi,

fiind oameni feluriți, ne-am ales și păsări felurite, dar dragostea noastră la rădăcină e una și aceeași – arătură, semănături, zare (...) Dacă e vorba să ne împăcăm, toarnă-mi și mie din șipul cela (...) Ei, ș-atunci cum facem – de sănătatea cocostârcilor, de sănătatea ciocârliilor?

Mătușa Ruța: Eu aș zice așa: să ne trăiască păsările tinereții noastre!

Adevărata revelație estetică a acestui superb spectacol (scenic și televizual deopotrivă) este uimitoarea actriță a Teatrului Mic din Moscova, Rufina Nifontova. În plâzmuirea chipului eroinei centrale, mătușa Ruța, dansa pune într-o lumină umană deosebită, întregită și de o maximă forță morală, două calități absolut necesare poeziei televizuale: naturalețea trăirii sufletești și expresivitatea de prim-plan. Astfel, pe întreg tronsonul narațiunii audiovizuale, distinsa actriță emană o dragoste sinceră pentru natură și oamenii simpli ai satului în voința ei nestrămutată de a-i ajuta în toate cele, fiindând astfel ca o „efigie veridică a timpurilor imediate războiului, întipărită pe inima și cugetul acestei înțelepte femei” [2]. Rufina Nifontova „a reușit să ne prezinte poezia interioară a Ruței, fără a purcede la stilizarea specială în plastică și vorbire, precum procedau alte actrițe, iar fața ei pe ecran ne amintește de icoană” [6, p. 148-149] (involuntar, îți revin în memorie cuvintele pline de miez ale poetului Grigore Vieru: „O, neamule, tu,/ adunat grămăjoară,/ Ai putea să încapi/ într-o singură icoană”). Ca un mare artist, regizorul Ion Ungureanu a intuit perfect că secretul piesei *Păsările tinereții noastre* e în Ruța, ea înnoadă și deznoadă firul acțiunii, le pune la toți oglinda în față: „În prezența ei, Pavel încetează să aiureze. În prezența ei se face liniște la nuntă. Ea are o mână de fier, are un pressing nebun. Uneori pare a fi Napoleon în fustă” [6, p. 149].

Un alt mare merit al regizorului e că a fructificat cu mult discernământ substanța poetică și filosofică a metaforelor druțiene, găsindu-le, de fiecare dată, echivalențe filmice pe potrivă. Un episod fundamental în economia producției audiovizuale *Păsările tinereții noastre* se derulează în debutul părții a doua a acestui film-spectacol, când ne este dat să urmărim secvențe de la nunta învățătoarei Dochița (fica văduvei de război Artina). Sunt niște imagini fascinante, dar umbrite și de anumite dureri înăbușite, ca să invocăm o zicere/rostire a marelui scriitor Mihail Sadoveanu. Uneori, încercătura și forța de pătrundere a mesajului audiovizual este la limită:

Artina: Draga mamei, floarea mamei, bucuria mea cea mare... Și o didascalie: *Plângea Andron, pentru că îl durea să dea așa mândrețe de fată după unul de-al Cojocarilor...*

În una din culminațiile acestei scene, răsună o voce din voice-over, rostind niște cuvinte (versete) smulse parcă din cartea **Eclesiastul**, cu vizibile note mioritice sau fataliste: *Cele patru coarde subțiri se înfiorau pentru soarta unei fete tinere și frumoase ce își lega azi soarta de un băiat de nimic. Așa a fost și așa va fi pe acest pământ blestemat, unde frumosul nu-și poate găsi locul și cinstea, unde fetele sunt măritate la întâmplare, iar mai pe urmă, nunii și vorniceii însăilează cântece de jale despre trista lor soartă. Apoi mai zicea vioara că viața e nemuritoare și omul este nemuritor, fiind miezul, forma cea mai deplină a acestei vieți. Și deci, cu ochii în lacrimi, cu inima frântă de durere, să ridicăm paharele și să le zicem tinerilor: o mie de ani și numai pace, numai dragoste și râset de copii în casa voastră...*

Criticul și istoricul literar din Cluj-Napoca Constantin Cubleşan, autorul unor interesante și consistente lecturi hermeneutice din opera lui Ion Druță, a găsit o formulă... aproape matematică: „Fără îndoială, avem de-a face cu o frumoasă metaforă, așa cum în toate piesele lui Ion Druță, în toate scrierile sale, de fapt, se află la bază o inducție metaforică” [3, p. 98]. În sensul respectiv, o scenă antologică din acest film-spectacol ține de întâlnirea lui Pavel Rusu cu Domnul Dumnezeu. În fața Mântuitorului protagonistul își supune viața trăită unei judecăți de o sinceritate covârșitoare, ce ține-tește străfundurile ființei sale. Cum nota, judicios, regizorul Ion Ungureanu, majoritatea personajelor din piesele lui Ion Druță simt o necesitate acută „de a se spovedi, iar spovedaniile lor devin adesea mecanismul care mișcă acțiunea” [7, p. 115]. Observația eminentului nostru om de teatru ne readuce în memorie o aserțiune a celebrului regizor italian Federico Fellini despre filmul său de televiziune *Repetiție cu orchestră*, realizat în 1979 cu sprijinul financiar al canalului „Radio Televisione Italiana” (RAI UNO): „În această peliculă de mici proporții domnește o atmosferă care se constituie în ceva intermediar dintre interviu și confesiune, ceea ce mi se pare a fi una dintre trăsăturile definitorii ale limbajului televizat” [13, p. 12].

O mențiune aparte merită muzica la spectacolul *Păsările tinereții noastre*, semnată de ilustrul nostru compozitor Eugen Doga. Într-un studiu succint, dar de o apreciabilă densitate ideatică,

cercetătorul-muzicolog Victor Ghilaș notează că excepționala *Baladă* pentru vioară și orchestră a maestrului Eugen Doga „devine un liant între părțile piesei, contribuind la reliefația trăsăturilor de caracter ale personajelor principale (mătușa Ruța și Pavel Rusu) și la înțelegerea mesajului artistic al spectacolului” [5, p. 101]. Ca un corolar la această analiză temeinică este opinia autorului din finalul textului respectiv: „Coloana sonoră semnată de Eugen Doga se ridică, ca forță de comunicare artistică, la nivelul forței cuvântului, muzica transformându-se într-un personaj care creionează și comentează acțiunea” [Ibidem, p. 103].

Drama *Frumos și sfânt sau Sfânta Sfintelor* (1974) – poate, cea mai cunoscută piesă a scriitorului – face parte din ciclul național al dramaturgiei sale, alături de creațiile *Casa mare* (1964), *Doina* (1968), *Păsările tinereții noastre* (1971), *Horia* (1972), spectacolul „de scenă” fiind prezentat în premieră absolută la începutul anului 1977 (30 ianuarie), la Teatrul Academic Central al Armatei Sovietice din Moscova (ȚATSA). Versiunea televizuală a acestuia a fost realizată în 1989. Actorul Nikolai Pastuhov, artist al poporului din Federația Rusă, a realizat cel mai inconfundabil și memorabil rol al protagonistului Călin Ababii, fiind aplaudat și ovaționat îndelung, la scenă deschisă, ori ce câte ori era prezentat spectacolul (autorul acestor rânduri a avut posibilitatea să se convingă de acest lucru, în luna mai 1982, când stagiunea Teatrului Armatei s-a încheiat cu această reprezentație teatrală de mare rezonanță, în prezența dramaturgului Ion Druță).

În anul 1977, regizorul Ion Ungureanu a realizat documentarul artistic *Întâlniri cu Evgheni Evstigneev*, dedicat unuia dintre cei mai înzestrați actori de teatru și film. La o privire fugară, s-ar părea că avem de-a face cu un film-portret obișnuit, regizorul încercând să creioneze profilul actorului cu pricina apelând la aprecierile unor parteneri de marcă din spectacolele scenice mai bune sau din filmele sale de succes: Oleg Efremov, Serghei Iurski, Mihail Ulianov ș.a., dar și a cunoscutului dramaturg Mihail Roșcin. În plus, în asemenea cazuri, de obicei, sunt utilizate secvențe din filmele cele mai reușite ale actorului-protagonist. Este o supoziție falsă, ține să ne avertizeze regizorul Ion Ungureanu într-un interesant interviu care se regăsește în primul volum al dialogiei *Teatrul vieții mele... (în trei acte și fără antracte)* [8, p. 439-441].

Esențialmente, menționează regizorul, filmul este unul de investigație despre natura complexă a

artei actoricești, iar un reprezentant ideal al acestei bresle este actorul Evgheni Evstigneev, cel care este absolut natural în toate rolurile sale și, în același timp, are un simț deosebit al formei teatrale. În fiecare rol actorul se simte, metaforic vorbind, ca „peștele în apă”. În paranteze fie spus, Ion Ungureanu face un exercițiu de memorie, menționând că Evgheni Evstigneev îi amintește, câteodată, de legendarul nostru actor Dumitru Caraciobanu, iar alături de Dumitru Fusu (până la plecarea sa intempestivă din teatrul „Lucefărul”, unde jucând într-un rol de slugă, devenea brusc... regele scenei). Pentru întregirea substanței ideatice-estetice a documentarului artistic *Întâlniri cu Evgheni Evstigneev* au fost folosite secvențe semnificative din spectacolele *Trei surori* de Anton Pavlovici Cehov, *Azilul de noapte* de Maxim Gorki, *Regele gol* de Evgheni Șvarț ș.a., precum și din filmele *Vițelul de aur*, *17 clipe ale unei primăveri* etc.

Următoarele două spectacole de teatru TV (la care a semnat regia, sunt lucrări originale, având la bază o nuvelă cu substrat melodramatic și, respectiv, o piesă de teatru, pe care le-a adaptat pentru micul ecran. Narațiunea *Lika* aparține unui autor mai puțin cunoscut (Armen Zurabov), pe când *Nora* lui Henrik Ibsen este unul dintre cele mai importante texte dramatice ale literaturii universale. Cu atât mai prețioasă ni se pare aprecierea prestigioasei cercetătoare ruse Elena Sabașnikova, care considera spectacolul *Nora* (1982) „foarte interesant și semnificativ, dacă-l raportăm la tendințele de evoluție ale teatrului televizat contemporan” [12, p. 150].

Deja în spectacolul de televiziune *Lika* (1978), desemnat și de subtitlul – „parabolă contemporană” –, regizorul Ion Ungureanu a manifestat o profundă înțelegere a specificului televizual, precum și capacitatea de a utiliza cu finețe posibilitățile acestui tip de comunicare audiovizuală. Nu este un secret, că regizorul Ion Ungureanu, fiind adeptul școlii vahtangoviene, a mizat întotdeauna pe un spectator cât de cât familiarizat cu convențiile artistice. În consecință, Ion Ungureanu „joacă cu cărțile pe față”, propunându-ne, chiar din prologul spectacolului, în lumina orbitoare a reflectoarelor care pot fi zărite pe micul ecran, să devenim martori la declanșarea procesului de filmare, moment în care *Lika* se adresează regizorului de platou: „Eu de la care text trebuie să încep?”. Procedeu se justifică prin faptul că la vizionarea unui spectacol de televiziune, în comparație cu teatrul, între telespectator și acțiunea propriu-zisă nu se mai

interpune nici un fel de „rampă”. Acceptând „regulile jocului”, apare posibilitatea să-ți concentrezi toată atenția nu pe laturile exterioare ale tramei, ci pe pulsațiile sufletești ale eroinei, pe cele mai fine reacții emoționale oglindite de mimica personajelor. În acest sens, poetica utilizată i-a permis realizatorului să apeleze mai frecvent la procedeul de portretizare – prim-planul sau la planul american, când a avut de-a face cu dialogul dintre personaje.

Intriga acestei narațiuni audiovizuale este una simplă, iar osatura acesteia se sprijină, aproape în totalitate, pe arta dialogului de televiziune. Un risc pe care Ion Ungureanu și l-a asumat cu bună știință ține de faptul că „acțiunea vorbită” (Luigi Pirandello) de pe micul ecran implică doar două personaje – surorile *Lika* (Evghenia Simonova) și *Nina* (Larisa Malevannaia) –, care la întâlnirea lor vor să clarifice niște circumstanțe încurcate – de *intrigă și iubire* – de-a lungul unei ore și jumătate. Este, de-a dreptul, un demers regizoral riscant!.. Întrucât în nuvela lui Armen Zurabov sunt 7 personaje, pe când Ion Ungureanu (ca autor de scenariu) a lăsat doar două. Dar jocul inspirat al acestor actrițe de mare talent, sub bagheta măiestră a regizorului, te provoacă să privești întregul spectacol cu sufletul la gură. Scenariul dramatic conține multe replici memorabile, inclusiv o răsurnare incitantă de situație.

Dramatismul acut al acestei „parabole contemporane” se dezvăluie de la bun început: o vedem pe *Nina* (sora mai mare) în trenul care o aduce spre locuința *Licai*, la rugămintea mamei sale, ca să-și înduplece sora să revină la bărbatul pe care l-a părăsit. *Lika* respinge cu tărie sfaturile cu iz filistin („rezonabile” în viziunea *Ninei*), crezând că fiind unul tenace, dar onest: să faci căsnicie cu un om pe care nu-l iubești – e ceva anost și fără rost. Pe parcurs, ne dăm seama că noul iubit al *Licai* nu este altcineva decât „prima dragoste” a *Ninei*, pe care ea a abandonat-o din „rațiuni pragmatice”. Dânsul este regizor de cinema care filmează povestea sa de dragoste, neîmpărtășită de *Nina*, iar *Lika* interpretează rolul protagonistei. Când ambele surori devin conștiente de acest lucru, dialogul dintre ele se schimbă radical. Spre final, când sunt consumate aproape toate argumentele *pro* și *contra* (și de o parte, și de alta), crezând, aparent, că surorile se vor despărți, fiecare rămânând cu propriul adevăr – în sufletul *Ninei* se produce o adevărată metamorfoză: în hohote de plâns pe care abia dacă le mai stăpânește, cu o voce resemnată, printre lacrimi, îi spune *Licai*:

„Nu te da bătută! Nu asculta pe nimeni! Noi nu suntem demni de tine, tu ești o sfântă! Noi nu trăim cu-adevărat. Noi doar existăm. Și ne stingem încet-încet. Așa ne trebuie!..”

Spectacolul include un minunat leitmotiv muzical, o romanță a compozitorului Evgheni Baciurin (melodia răsună de trei ori în economia narațiunii audiovizuale, potențând orizontul de așteptare al spectatorului). Cronicarul teatral Vladimir Dâbovski observa că, deși dominantă spectacolului e una profund lirică, nu vei regăsi nici o umbră de sentimentalism, ci doar stihia unei poezii autentice. Vorbind despre multiplele confidențe ale protagonistei, dânsul crede că un spectator avizat ar putea să-i transmită Licăi un mesaj, sintetizat de soră-sa Nina într-o replică memorabilă: „Sinceritatea ta mă pune în gardă!” [11, p. 38]. Spectacolul televizat *Lika* a fost distins cu premiul *Intervision* la Festivalul Internațional de teatru televizat din Bulgaria (Plovdiv, 1979).

Pe parcursul anilor 1979-1980, Ion Ungureanu și-a trecut în palmaresul său artistic încă două premiere: una teatrală, alta televizuală. De această dată, regizorul a revenit la unul dintre dramaturgii săi preferați – Henrik Ibsen –, punând în scenă spectacolul *Doctorul Stockmann* după numele protagonistului din piesa *Un dușman al poporului* (teatrul „Sovremennik” din Moscova) și realizând filmul *Nora* (Televiziunea Centrală). Este bine să consemnăm că marele scriitor norvegian a exercitat în permanență o fascinație deosebită asupra regizorului Ion Ungureanu, întrucât la Ibsen există o împletire miraculoasă a elementelor poetice, eroico-romantice și realiste cu cele de factură intelectuală, atât de dragi omului nostru de teatru. În plus, regizorul Ion Ungureanu s-a simțit mereu atras de genul de teatru care se impune, mai presus de toate, prin adâncimea viziunii filozofice, intensitatea dramatică a conflictului și aspirațiile protagonistului spre un ideal moral.

S-a spus, nu fără temei, că nu este deloc simplu să definești tipul de spectacol televizat *Nora*, deoarece în montarea lui Ion Ungureanu nu vei regăsi nimic din însemnele unei ecranizări „clasice” după o piesă clasică... „Secretul” formei este sugerat de revelațiile eroinei centrale, Nora, nume sub care este cunoscută drama lui Ibsen *O casă cu păpuși*. Astfel, rolul Norei (Larisa Malevannaia) constituie centrul ideatic-estetic al spectacolului spre care converg toate liniile de forță ale viziunii regizorale. În primul rând, regizorul Ion Ungureanu își vede eroina principală ca pe o „epifanie

a etern-femininului”, cum caracterizează acest celebru personaj ibsenian eseistul și teatrologul Ion Vartic, predestinată să-i încante pe toți prin devotament și frumusețe.

Dar, încetul cu încetul, înțelegem că, în fond, Nora duce o viață dublă: realitate/vis. Surprinde facultatea eroinei de a rămâne o fire integră, de a fi atașată, fără rezerve, unui ideal. Când are deplina certitudine că nu a fost iubită cu adevărat, se lasă sedusă de himera absolutului: se dezice de realitatea cenușie a vieții, părăsindu-și soțul Helmer (în rol actorul Anatoli Romașin), dar nu de credința nestrămutată în puterea revelatoare a visului.

În acest sens, există anumite similitudini între aspirațiile Norei și cele ale personajului feminin Hilde dintr-o altă capodoperă a lui Ibsen, *Constructorul Solness*. „Iluminările” Norei (aspecte de la judecata virtuală, declarațiile lui Helmer în cadrul procesului, vederi din Italia, problema testamentului) au fost pertinent valorificate de către regizor, acțiunea propriu-zisă a spectacolului derulându-se pe două planuri: unul real și altul ideal. Alternanța planurilor face ca filonul de sorginte romantică să devină o replică promptă la „tot ce e hâd” în realitatea cotidiană, ca să folosim sintagma îndrăgită de chiar „firea aleasă” a lui Helmer.

Ca noutate absolută în economia acestui spectacol apare rolul unui personaj care, tradițional, avea oarecum un statut de planul doi: doctorul Rank. În partea a doua a spectacolului noi o vedem pe Nora cu ochii acestuia, iar dragostea lui Rank pentru Nora este una sinceră și tragică deopotrivă. Într-un moment al confesiunilor debordante, el chiar îi spune:

RANK (Vladimir Zamanski): „Dumneata rămâi pentru mine o enigmă. Adesea aveam impresia că ți-ar fi fost tot atât de plăcut să fii cu mine”.

NORA: „Vezi, sunt unii oameni sortiți a fi iubiți mai presus de orice – și alții cu care mai mult decât cu oricine simți plăcere să stai de vorbă”.

Meritul regizorului Ion Ungureanu ține și de faptul că a depășit soluția oarecum ispititoare de a concepe spectacolul ca o rețea fină de relații umane, în care s-ar produce ciudata „metamorfoză” a Norei: de la o „păpușă” adorabilă la o femeie emancipată. Scriind despre rafinamentul psihologic al teatrului ibsenian, cunoscutul eseist și teatrolog Ion Vartic menționa că „Nora e o ființă prea subtilă pentru domnul avocat Helmer (nici măcar morbid-sensibilul Rank n-o pricepe pe de-a-ntregul). Față de atâta obtuzitate, Nora nu putea decât să plece. Și încă trântind ușa” [10, p. 20].

Actualmente, în urma proliferării fără precedent a produselor audiovizuale de divertisment, pagina literară de calitate își croiește tot mai greu drumul spre micul ecran. De aceea, înțelegem perfect amărăciunea regizorului rus Piotr Fomenko, unul din protagoniștii teatrului literar televizat din anii '70 ai secolului XX, pe care a făcut-o publică în 1999, într-o prestigioasă revistă de cinema: „Teatrul de televiziune aproape că nu mai există. Au rămas nu chiar atât de mulți oameni care să poată citi cartea pe micul ecran așa precum o făceau Anatoli Vasilievici Efros, Pavel Reznikov, Mark Zaharov, Anatoli Vasiliev (*și – de ce nu?! – regizorul Ion Ungureanu, am adăuga noi*). Eu nu găsesc 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. Subliniez, în același timp, că eu nu sunt un apologet al artei TV. Televiziunea rareori îmi pătrunde în suflet. Și aceasta din cauza că ea redă la modul superficial atât bucuria omului, cât și tristețea lui. De aceea, pentru mine audiovizualul este interesant, în primul rând, ca informație” [14].

Ne gândim retrospectiv, dar la modul întrebător: de ce am fost atât de risipitori cu oamenii noștri de creație de primă mărime? De ce am fost vădușiți de marele talent al regizorului și omului de aleasă cultură Ion Ungureanu, de ce remarcabilele sale împliniri teatrale și audiovizuale, care au intrat în „fondul de aur” al Televiziunii Centrale din Moscova, producțiile respective fiind programate, periodic, în reluare, nu s-au produs aici, acasă, pe pământul străbun? Dincolo de acțiunile nesăbuite și fariseice ale fostului regim comunist din Moldova sovietică, suntem de vină și noi: prin indiferență, egoism profesional și, mai ales, invidie.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Balaban, Delia. Comunicare mediatică. București: Tritonic, 2009.
2. Botnaru, Leo. Două reîntâlniri cu opera lui Ion Druță. În: Tinerimea Moldovei din 26 februarie 1975.
3. Cubleşan, Constantin. Ion Druță: conștiință a istoriei basarabene. Chișinău: Cartier, 2015.
4. Druță, Ion. Păsările tinereții noastre. Ediția a II-a. Chișinău: Cartier, 2017.
5. Ghilaș, Victor. Cromatica elegiacului în muzica la spectacolul Păsările tinereții noastre. În: Eugen Doga: compozitor, academician. Chișinău: Știința, 2007. p. 99-104.
6. Ungureanu, Ion. Amintiri din viața teatrală. În dialog cu un teatrolog. Chișinău: Tipografia Centrală, 2019.
7. Ungureanu, Ion. Scurte însemnări de regizor. În: Ion Druță. Harul Domnului. Epopee teatrală. Vol. 1. Chișinău: Baștina-RADOG, 2001. 399 p.
8. Ungureanu, Ion. Teatrul vieții mele (în trei acte și fără antracte). Vol. 1. Chișinău: Editura Cartea Moldovei, 2012.
9. Uvarova, Irina. Teatrul LUCEAFĂRUL. Un deceniu al devenirii. Chișinău: Editura Literatura Artistică, 1991.
10. Vartic, Ion. Ibsen și „teatrul invizibil”. Preludii la o teorie a dramei. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1995 (Colecția ACADAMOS).
11. Дыбовский, Владимир. Ион Унгурияну. În: Театр, № 1, 1982. / Dybovski, Vladimir. Ion Ungureanu. In: Театр, nr. 1, 1982.
12. Сабашникова, Елена. Третье рождение. Пути развития телевизионного театра. Москва: Искусство, 1982. / Sashnikova, Elena. Tretie rojdenie. Puti razvitia televizionno-go teatra. Moskva: Iskusstvo, 1982.
13. Феллини, Федерико. Репетиция оркестра. Сценарий. Москва: Искусство, 1983. с. 12 / Fellini, Federico. Repetizia orchestra. Stzenarii. Moskva: Iskusstvo, 1993.
14. Фоменко, Петр. Беседу ведет Тамара Сергеева: «Сбились мы. Что делать нам...». În: Искусство кино, № 6, 1999. Disponibil pe <http://kinoart.ru/1999/n6-article17.html#1>. [Accesat la 17 mai 2019] / Fomenko, Piotr. Besedu vediot Tamara Sergeheeva: „Sbilisi my. Chto delati nam...”. In: Iskusstvo kino, nr. 6, 1999.

RELAȚIA PSIHOLOGISM – TEATRALITATE ÎN DISCURSUL NARATIV AL LUI I. DRUȚĂ

DOI: 10.5281/zenodo.3597299

Rezumat

Relația psihologism – teatralitate în discursul narativ al lui I. Druță

Obiectul de studiu în acest articol îl constituie rolul psihologismului în reliefarea/crearea teatralității în textul literar narativ. Categorie estetică ce se află la intersecția dintre psihologie, filosofie și artă, psihologismul este abordat în baza metodelor inter- și transdisciplinare, având ca suport discursul narativ al lui I. Druță. Viziunea artistică a acestui autor demonstrează, în mare măsură, că sinteza artelor, a formelor de expresie plastică are un rol anume în crearea teatralității nu doar în dramaturgia, ci și în proza sa. Vom avea în vizor relația dintre psihologie, artă literară și cea teatrală în manifestarea lor sincretică într-un text epic și în posibilitatea/perspectiva receptării acestuia, evidențiind că în discursul narativ druțian, psihologismul ca modalitate de transfigurare artistică a realității (în special, gestul, descrierea psihologică și narațiunea psihologică, peisajul, detaliul artistic ș.a.) contribuie la crearea teatralității în acest tip de discurs.

Cuvinte-cheie: inter- și transdisciplinaritate, psihologism, proză, teatralitate.

Summary

The relation psychologism - theatricality in Ion Druță's narrative discourse

The object of study in this article is the role of psychologism in highlighting / creating theatricality in the narrative literary text. Being an aesthetic category that is at the intersection of psychology, philosophy and art, psychologism is approached on the basis of inter- and trans-disciplinary methods, having as support Ion Druță's narrative discourse. The artistic vision of this author shows, to a large extent, that the synthesis of the arts, of the forms of plastic expression has a specific role in creating theatricality not only in his dramaturgy, but also in his prose. We will focus on the relation between psychology, literary and theatrical arts in their syncretic manifestation in an epic text and in the possibility / perspective of its reception. We will point out that in the Drutsian narrative discourse, psychologism, as a way of artistic transfiguration of reality (in particular, the gesture, the psychological description and the psychological narrative, the landscape, the artistic detail and so on), contributes to the creation of theatricality in this type of discourse.

Key words: inter- and trans-disciplinarity, psychologism, prose, theatricality.

Inter- și transdisciplinaritatea ca metode de cercetare se manifestă pregnant în abordarea unui text artistic din perspectiva interferenței genurilor (epic, liric, dramatic) și a artelor (teatru, cinema, literatură, artă plastică etc.) sau /și a diverselor științe (psihologie, psihanaliză, filosofie, antropologie, culturologie ș.a.). Relația dintre psihologie și artă are, cum se știe, o istorie lungă, personaje din textele narative și din cele dramaturgice constituind, la început, surse de analiză, de constatări ale unor adevăruri sau a ideilor teoretice despre psihologia omului. La sfârșitul secolului al XIX-lea, desprinzându-se de filosofie, apoi de științele naturii și de medicină, psihologia, ca știință aparte, analizează, cercetează omul din diferite perspecti-

ve, iar legătura cu literatura devine și mai strânsă, prin modul de structurare a textelor, prin tehnicile de narare sau prin tehnicile de construire a personajelor, a lumii lor interioare. Filosoful și psihanalistul Vasile Dem. Zamfirescu observă că „intuiția artistului de geniu are darul de a pătrunde în adâncul sufletului uman, dezvăluind taine pe care peste decenii sau secole le redescoperă psihologia. Arta anticipează știința, dar știința, ca discurs conceptual, oferă mai multă claritate și precizie atunci când regăsește adevărurile prinse în imaginea artistică”. În continuare vom evidenția modul de interacțiune a științei psihologice cu arta literară și cea teatrală în manifestarea lor sincretică într-un text epic și, respectiv, în per-

spectiva receptării acestuia din punct de vedere al relației psihologism – teatralitate.

Categorie multiaspectuală, ce se află la intersecția psihologiei, literaturii, filosofiei, *psihologismul* unei opere epice presupune plăsmuirea imaginii artistice prin mijlocirea unor procedee și tehnici ce contribuie la reliefaarea, sugerarea anumitor stări, trăsături de caracter, tipologii psihice sau umane ale personajului. Aceasta depinde de talentul autorului, dar și de contextualitatea estetică și de dezvoltarea științei psihologice la etapa respectivă ș.a. După cercetătorul A. Esin, putem vorbi de psihologism într-un text epic doar în cazul când transfigurarea artistică, în special psihologică, „devine un procedeu fundamental, prin intermediul căruia se recunoaște un caracter, când acest procedeu poartă o deosebită încărcătură semantică, contribuind în mare măsură la relevarea specificului tematic, problematic și amplificând astfel mesajul operei. În consecință, „reprezentarea” psihologică devine perfectă, subtilă și profundă, și nu se limitează doar la niște „desene” generale și schematice ale stării interioare” [7, p. 18.]. Problema psihologismului în textul literar este mult mai vastă, un rol important revenindu-i și hermeneuticii psihanalitice în receptarea textului [Cf. 4], conceptul evoluând în funcție de modelul cultural-filosofic, psihologic al evoluției artei contemporane și a receptării ei.

În acest studiu însă vom evidenția doar tipurile de psihologism specifice discursului literar al lui Ion Druță: psihologism direct – transfigurarea artistică a lumii interioare a omului prin vorbirea personajelor (stilul oral și cel scris; stilul indirect liber; dialog, monolog interior ș.a.); psihologism indirect (prin intermediul descrierii de interior, a naturii, detalii de portret, prin gest, mimică, tăcere ș.a.) [8, p. 4]; o altă formă de psihologism constă în indicarea în mod sumar, numirea concretă a proceselor psihice de către narator, comentariile lui la replicile personajelor ș.a. Îmbinarea psihologismului cu elementul narativ și cu cel liric (asonanța, aliterația, repetiția și tipurile ei, elemente de cântece tradiționale, descrierea stărilor personajelor sau ale naratorului la audierea cântecelor ș.a.) constituie aspecte ale psihopoeticii discursului artistic al lui Ion Druță.

Cel de-al doilea concept al problemei în discuție este *teatralitatea*, specifică în general discursului teatral și celui dramaturgic, fenomen înțeles ca paradigmă culturală, ca expresie artistică, estetică a sincretismului cultural. În sens larg, noți-

unea de teatralitate desemnează prezența modalităților de expresie specifice teatrului fie într-un spectacol, fie într-un text literar, fie într-un mediu social. Ca fenomen artistic, teatralitatea exprimă, în primul rând, viziunea autorului asupra lumii și stilul său artistic, textul caracterizându-se prin scenicitate – transmite ideea unei posibilități de înscenare, de lucru sau fapt reprezentat, arătat, un rol important revenindu-i privirii/perspectivei ca modalitate de structurare a textului. Alte trăsături specifice teatralității unui text dramaturgic sunt: structura dialogală a discursului artistic și, respectiv, anumite tehnici de înlănțuire a replicilor, precum și didascaliile, corul, masca, gestualitatea, tăcerea ș. a.

Multe dintre acestea se manifestă în textul literar narativ, cum sunt dialogul și monologul, corul ca personaj, varietăți ale măștii, dar și prin intermediul descrierii (peisaj, tablou, interior, portret), al detaliului artistic, al figurilor retorice sau prin psihologism ca o categorie estetică. Pornind de la studiile despre teatralitate ale specialiștilor (N. Evreinov, A. Ubresfeld, P. Pavis, I. Lotman ș. a.) [6], în demersul nostru, vom avea în vedere faptul că teatralitatea se manifestă ca „un instinct al transformării, schimbării”, ce are caracter pre-estetic; că este o categorie estetică și socială; că acest concept presupune prezența semnelor teatrale în viață, ca și posibilitatea transpunerii textului epic pe scenă.

În imaginarul artistic druțian, psihologismul devine o parte inalienabilă a teatralității acțiunii din discursul narativ. Gestul, mimica personajului, detaliul artistic, simbolul comportă nu doar valențe cognitive, etice sau filosofice, ci sugerează aspecte psihologice, ce contribuie, în același timp, la plăsmuirea unor imagini cu valori estetice de teatralitate. Or, așa cum discursul dramaturgic și cel teatral sunt mai aproape și „mai îndreptățite” estetic să prezinte omul în acțiune prin dialog, gest, mimică, tăcere sau prin elementul pictural-scenografic, la unii autori și discursul narativ poate nu doar să comunice direct, ci și să sugereze, să reprezinte momente, scene din viața psihologică a omului. Teatralitatea, ca o categorie estetică, presupune înțelegerea vieții sociale și a celei interioare ca spațiu al jocului, în așa fel omul poate juca diferite roluri și poate crea diverse situații în viață, după regulile acțiunii teatrale, uneori având în vedere prezența spectatorului. În textul literar, teatralitatea se manifestă atât la nivelul structurii compoziționale cât și la modalitățile de caracte-

rizare a personajului sau de creare a atmosferei, care sunt „matrice textuale ale reprezentativității într-un text” (A. Ubersfeld).

Referindu-ne la discursul literar al lui Ion Druță, menționăm că aceste și alte aspecte ale fenomenului teatralității sunt specifice viziunii sale artistice. Or, chiar primele texte ale autorului – în schițe, nuvele, psihologismul creat prin dialog, tăcere-suspans scoate în evidență viziunea teatrală, alteori cinematografică a individualității creatoare. Detaliul artistic, peisajul, lirismul (acesta creat prin repetiție, asonanță, aliterație), gestul, precum și stilul indirect liber sau oralitatea în romanele „Frunze de dor” sau „Povara bunătății noastre” se manifestă ca procedee psihologice și, totodată, comportă valoare a teatralității în modul de creare a scenelor sau a unor imagini cu valențe mizanscenice. În primele sale texte narative, cum am menționat, autorul demonstrează o viziune teatrală și, concomitent, plastică asupra realității și a modului de descriere a omului. Dialogul cu valență scenică, teatrală din schița „Bădiceni” sau din nuvelele „Malul de piatră”, „Bătrânețe, haine grele” ori scena psihologică din casa lui Zânel Cojocarul la întoarcerea lui Trofimaș (din romanul „Frunze de dor”), plăsmuită artistic din gest, mimică, tăcere-așteptare, plâns înfundat, gânduri ale personajului-copil, exprimate prin stil indirect liber și prin stil direct [3, p. 265-266], descrierea psihologică și narațiunea psihologică în alte texte druțiene – sunt doar câteva elemente de creare a diferitor forme ale teatralității în discursul narativ.

Astfel, schița „Bădiceni” (care amintește de cea a lui I. L. Caragiale intitulată „La poșta”), e construită, în principiu, doar din dialog, cu unele indicații ale naratorului, ce s-ar preta la didascalii într-o eventuală structurare dramaturgică a acestui text. Notația naratorială fiind foarte scurtă, acțiunea din dialog relevă, prin umor și situație comică, la modul general, relația dintre comunicare și eșec al comunicării. În alt text – nuvela „Malul de piatră” – atestăm diverse modalități psihologice în crearea atmosferei, a imaginilor cu valențe teatrale. De exemplu: „Anica a oftat, a ieșit să deschidă. În urma ei a intrat suflare ostenită și cunoscută în casa asta. Două geamantane, ce plecase odată de acasă, au pornit prin întuneric o sfadă cu masa, cu scaunele. Ichim a tușit și după tusa lui iar s-a așezat liniște.

[...] Tac o vreme amândouă, cătând spre lăicioara din ungher, unde stă întins Ichim cu firul

de mohor uitat în colțul buzelor. Pe urmă tac în trei – ele două, împreună cu firul de mohor. O tăcere grea, cum nu se mai poate. Copila prinde a-și ciocăni geamantanele, pornind cu ele înapoi spre ușă, dar Anica o prinde prin întuneric, șoptește blând și vinovat: - „Fugi în casa mare și te culcă...” [...]. A scârțâit lăicioara, dar cele două femei au trecut vitejește pe lângă dânsa, au dispărut în odaia de alături” [1, p. 206].

Narațiunea psihologică, creată prin mijlocirea metonimiei („Două geamantane, ce plecase odată de acasă, au pornit prin întuneric o sfadă cu masa, cu scaunele... [...]. A scârțâit lăicioara, dar cele două femei au trecut vitejește pe lângă dânsa...”) are funcție teatrală în sensul că este prezentată o microscenă prin atmosfera încordată, transfigurată artistic din îmbinarea auditivului cu tăcerea, a gestului și sunetului, a elementului dinamic cu cel static.

Tot în acest text, descrierea psihologică, cu valențe de sculptural, realizează o imagine de tip teatral-cinematografic: personajul principal, Ichim, tatăl, „Era înalt, voinic, cu fruntea grea și colțuroasă, de parcă ar fi fost cioplită în daltă. A fumat tăcut țigară după țigară, până a răsărit soarele. A însemnat locul unde a răsărit soarele, a despicat cu privirea cerul în două, socotind în mintea lui drumul pe care urma să-l facă soarele în ziua ceea, și-a măsurat grijile pe care le avea cu calea asta lungă a soarelui, pe urmă, strivind cu călcâiul ultimul muc de țigară, și-a plecat fruntea și a rămas nemișcat”.

Este, cum se poate observa, o imagine-sculptură a tatălui, îndurerat de întoarcerea fiicei după eșecul studiilor la institut. Portretul unui om puternic, cu detalii ce vorbesc de caracterul său hotărât, vine în contrast cu starea psihologică, morală la care poate fi supus omul în anumite momente grele ale vieții, cauzate de cei mai dragi și mai apropiați oameni pentru el. Psihologismul este realizat artistic prin lexeme semnificative, ce constituie, la rândul lor, elemente ale descrierii și narațiunii de tip psihologic: tăcerea încordată, de fapt gândurile ce vin, multe, grele, asupra omului și timpul cât a trecut sunt exprimate în prima frază: „A fumat tăcut țigară după țigară, până a răsărit soarele”. Apoi mișcarea gândului și luarea unei decizii sunt sugerate prin mijlocirea verbelor „a însemnat”, „a despicat”, care imprimă sens și semnificație psihologică metaforei: „A însemnat locul unde a răsărit soarele, a despicat cu privirea cerul în două...”. Întreaga frază comportă și valențe tem-

porale, și psihologico-morale, continuând prin nararea aluzivă a gândurilor: „socotind în mintea lui drumul pe care urma să-l facă soarele în ziua ceea, și-a măsurat grijile pe care le avea cu calea asta lungă a soarelui”, iar neputința luării unei decizii privind gestul fiicei e sugerată exteriorizat prin gest, la nivel lingvistic – prin intermediul conotației verbului „a strivi”, dar și prin detaliul „fruntea plecată: „pe urmă, *strivind* cu călcâiul ultimul muc de țigară, și-a plecat fruntea și a rămas *nemișcat*”. Descrierea meticuloasă a fiecărui gest, ce trădează stări, amalgam de gânduri sau, în final, incertitudine, de parcă naratorul/operatorul s-ar opri cu aparatul de filmat asupra personajului, relevă, de fapt, caracterul cinematografic al imaginii-tăcere/reflecție, o altă particularitate a imaginarului artistic druțian [5].

Psihologia procesului de creație, trăirile, viziunile interioare ale unui creator sunt foarte bine sugerate, reliefate în nuvela „Sania” [2], din care vom aduce doar câteva exemple ce implică și forme ale teatralității. Transfigurând artistic momente ale procesului de creație prin descrieri de natură, gest, suspans și prin reverie, autorul plămădește, de fapt, imagini statice ori dinamice cu valențe psihologice și teatrale.

„Răsărea soarele și-l găsea (...) mutând toporul în mâna stângă. Și zile întregi îl vedeai umblând prin ogradă cu luleaua stinsă în dinți. Părea că a uitat și de nuc, și de sanie. Tocmai spre chindii, când găsea, în sfârșit, chibriturile în buzunar, îi făcea deodată vânt toporului într-o ciotcă și rămânea dus pe gânduri.

Pe urmă, zi după zi, îl vedeai tot mai des stând în mijlocul ogrăzii și privind undeva deasupra cămării, de parcă mai venise o primăvară în anul acela și el aștepta să se arate cocostârcii”.

Gesturile personajului trădează, exterior, momentele de reverie în căutarea imaginii adecvate a ceea ce vroia să creeze – sania (luleaua stinsă în dinți; găsea, în sfârșit, chibriturile în buzunar; rămânea dus pe gânduri). Spațiul și timpul în această microscenă sunt diferite: curtea (ograda) și zborul, înălțimea cocorilor și a fantasmelor care îl duc departe, în alte lumi și în alte timpuri; se pare că în această ogradă este puțin loc pentru zborul gândurilor, ideilor, imaginației sale, el „privind undeva deasupra cămării”, deasupra ideilor pragmatice ale soției și ale vecinului. De aici și comparația care aduce în imagine lumina, înnoirea, albul ce plutește deasupra, ca și ideea sa, numai de el știută și văzută cu ochii lăuntrici („de parcă mai

venise o primăvară în anul acela și el aștepta să se arate cocostârcii”).

La nivel inconștient și subconștient, imaginea apare în formă difuză, gesturile și detaliul artistic contribuind în mai mare măsură la obiectivarea concepției și la sugerarea stărilor. Fantasma, reveria devin aspecte ale vieții interioare a personajului, pe care autorul le transfigurează artistic printr-un psihologism de factură obiectivă, exterioră: naratorul numește procesul psihic și transmite, explică gândurile personajului:

„Și zi de zi – fie că îngropa via, fie că înnoia gardul – se gândea numai la sanie. Din vreme în vreme își mișca ochii și parcă vedea în fața lui ceva ușurel, sprinten și frumos – o învăluire voinicască ce-l tulburase pe la opt ani, când ridicase pentru întâia oară toporul în mână. Și toată viața, cum găsea un topor bun, cum prindea miroznă de surcele proaspete, îi răsărea în minte acest ceva ușurel, sprinten și frumos. Și tocmai acum, la bătrânețe, a înțeles că era vorba de o sanie.[...]. Avea să fie o sanie cum n-a mai fost alta pe lume – o sanie, că i se oprea moșului suflarea când se gândea la dânsa”.

Imaginea se caracterizează prin scenicitate, creată de narațiunea psihologică prin mijlocirea stilului indirect liber, a repetiției și a îmbinării realității obiective cu cea subiectivă – cu visul, fantasma ce-l urmărește pe omul de creație după apariția conceptului operei. Astfel încât elementul de teatralitate al prezentării personajului în acțiune se apropie mai mult de specificul cinematografic, o altă caracteristică a viziunii artistice a lui I. Druță. În context, creația acestui scriitor, în accepția noastră, consună cu ideea lui V. Nabokov din romanul său „Disperare”: „Visul cel mare al unui autor este să transforme cititorul în spectator”.

Concluzionăm că în discursul său narativ, Ion Druță demonstrează că teatralitatea este o categorie a cotidianului, iar relațiile psihologism – teatralitate – artă literară în acest tip de comunicare artistică relevă viziunea artistică a autorului, implicând astfel diversificarea tipurilor de receptare/interpretare, întru relevarea sincretismului ori a intermedialității în crearea unor imagini cu ample semnificații estetice și filosofice. Am constatat că unele procedee de creare a psihologismului contribuie la reliefația valenței teatrale, scenice a discursului: dialog cu funcție de caracterizare a personajelor sau de continuare a acțiunii; valențe didascalice ale unor fragmente de text, ce desemnează două tipuri de condiții de enunțare: cele ale

evenimentului ficțional și condițiile scenice; gest, mimică, tăcere (suspans în textul narativ), tablou, scenă ș. a. Subordonarea tehnicilor românești vizualului scoate în evidență atât viziunea narativă spectaculară cât și cea cinematografică a imaginarii artistice drujțian.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Druță, Ion. Scrieri, în 4 volume, vol. 1, Chișinău: Editura Literatura artistică, 1987.
2. Ghilaș, Ana. Psychology of the Creative Process in Literary and Artistic Vision [Psihologia procesului de creație în viziune literar-artistică]. În: Lumen International Scientific Conference 2012 "Logos, Universality, Mentality, Education, Novelty". Iași. Coord: A. Caras, E. Unguru. Iași: Lumen, 2012, p. 253-268.
3. Ghilas, Ana. Theatricality of prose for children: methodological aspects. Teatralitatea prozei pentru copii: aspecte metodologice. În: „Valorificarea strategiilor inovatoare de dezvoltare a învățământului artistic contemporan. Fostering the innovative strategies for contemporary artistic education development”, ediția a II-a. Volumul Conferințe științifico-practice internaționale 15-16 iunie 2018, Coord. Tatiana Bularga. Bălți: S.n., 2018, p. 261-266.
4. Ghilaș, Ana. Textul literar din perspectiva psihanalitică. În: Textul. Abordări interdisciplinare în cercetarea literară, lingvistică și didactică. Materialele Conferinței științifice internaționale, 12 noiembrie 2013, Universitatea de Stat din Tiraspol (cu sediul în Chișinău). Chișinău, UST, 2013, p. 32-36. Idem. Romanul lui Vladimir Beșleagă (valențe psihanalitice). În: Akademos, 2011, nr. 2, p.135-137.
5. Plămădeală, Ana-Maria. Opera lui Ion Druță: ipostaza cinematografică”. În: „Opera lui Ion Druță: univers artistic, spiritual, filozofic”, în 2 volume, vol. 1, coord. M. Dolgan, Chișinău: CEP USM, 2004, p. 298-306.
6. Cf.: Евреинов Н.Н. Демон театральности. Москва-Санкт Петербург: Летний сад, 2002 / Yvreinov N. N. Demon teatralnosti. Moskva-Sankt-Peterburg: Letnii sad, 2002; Ubersfeld Anne. Termenii cheie ai analizei teatrului. Traducere de Georgeta Loghin. Iași: Editura Institutului European, 1999; Pavis, Patrice. Dictionnaire du Théâtre. Liège, Editions Dunod, 1997. Лотман Ю. М. Избранные статьи. В 3 т. Т.1. Таллинн, Александра, 1992 / Lotman Yu. M. Izbrannyye statii. V 3 t. T. 1. Tallinn: Aleksandra, 1992.
7. Есин А. Б. Психологизм русской классической литературы, Москва, Просвещение, 1988. / Esin A. B. Psihologism russkoi klassiceskoi literatury. Moskva: Prosvescenie, 1988.
8. Страхов И.В. Психологический анализ в литературном творчестве, Саратов: Саратовский госуниверситет, 1973 / Strahov I. V. Psihologiceskii analiz v literaturnom tvorcestve. Saratov: Saratovskii universitet, 1973.

LUMEA CONTEMPORANĂ ÎN SPECTACOLUL TEATRAL

DOI: 10.5281/zenodo.3597307

Rezumat

Lumea contemporană în spectacolul teatral

Articolul analizează nouă spectacole diferite, prezentate de diferite țări: „Angajare de clovn” și „Migraanții sau prea suntem mulți pe nenorocita asta de barcă” după piesele lui M. Vișniec, montate la teatrul Satiricus „I. L. Caragiale”, „What Shall We Do with the Cello?” / „Și cu violoncelul ce facem?” de M. Vișniec, jucat de Compania „Atelier Theatre Studio” din Anglia, psihodrama „Equus” de P. Shaffer, spectacole „CMO” („ЧМО”), după V. Levașov, „Mamașă Curaj și copiii ei” de B. Brecht, monodrama „Bărbierul din provincie” de N. Lordkipanidze, puse în scenă la Teatrul Dramatic de Stat pentru Tineret „S uliți Roz”; „Occident express” după M. Vișniec – la Teatrul „Trap door” din Chicago, comedia neagră a teatrului absurdului „Caii la fereastră” de M. Vișniec, montat la Teatrul italian „Teatro dell’Argine” din Bologna. Aceste spectacole dezvăluie teme în cheia unei mitologii ale războiului aduse până la absurd, sensurile adânci ale existenței umanității, al pierderii sentimentului de pământ natal, de aspirații la o viață frumoasă, confortabilă în orice loc de pe planetă.

Cuvinte-cheie: teatru, spectacol, lumea interioară, epoca globalizării, război.

Summary

Contemporary world reflected in the theatrical performance

The article analyzes nine different performances presented by various countries: “Employment of clown” and “Migrants or there are too many on this damn boat” after the plays of M. Vishniec staged by I. L. Caragiale Satiricus Theater, “What Shall We Do with the Cello?” after M. Vishniec played by the “Atelier Theater Studio” Company from England, the psychodrama “Equus” after P. Shaffer, the shows “CHMO” (“ЧМО”), after V. Levasov, “Mama Brave and her children” after B. Brecht, the monodrama “Barber in the province”, by N. Lordkipanidze, staged by the State Dramatic Youth Theater “S ulitsi roz”; “Occident express” by M. Vishniec staged by the “Trap door” Theater from Chicago, the black comedy of the theater of the absurd “Horses at the Window” after M. Vishniec, staged by the Italian Theater “Teatro dell’ Argine” from Bologna. These shows reveal themes in the realm of a mythology of war brought to the absurd; expose the deep meanings of the existence of humanity, the loss of the feeling of homeland, of aspirations to a beautiful, comfortable life anywhere on the planet.

Key words: theater, performance, the inner world, the age of globalization, war.

Spectacolele după piesele lui Matei Vișniec scot în evidență esența interioară a omului în atitudinea sa față de sine și față de sensul vieții. În spectacolul „Angajare de clovn”, montat la teatrul Satiricus „I. L. Caragiale”, întâlnirea neașteptată a trei clovni în vârstă, care au reacționat concomitent la straniul anunț, luminat pe un perete negru, „Se caută un clovn bătrân”, a devenit pentru regizorul Alexandru Grecu baza reflecțiilor și a întruchipării în imagini scenice a sensului vieții și a valorilor artei adevărate. Peste câteva minute după bucuria întâlnirii, Nicollo – Valeriu Cazacu, un personaj tragicomic, Filippo – Jan Cucuruzac cu o ladă neagră, cu ajutorul căreia face magii, umple spațiul cu baloane colorate, Pipino – Sergiu Finiti, un actor cu ochi blânzi, deștepți, care a lucrat în teatre, unde era foarte apreciat pentru arta monologului, ei se transformă în concurenți,

fac glume pipărate, caustice unul pe seama celuilalt, în speranța de a primi unicul loc de muncă anunțat vacant... Pipino are darul deosebit de a se transforma în corp fără suflet. Uimiți de această minune, tovarășii lui îl omoară. Dar sculptura lui Pipino coboară pe neașteptate de undeva din înalțuri, ca un simbol al nemuritoarei arte înalte. Iar Filippo și Nicollo ies din scenă în pustietatea multicoloră, ce se umple până la refuz cu baloane.

Realități profunde ale vieții contemporane sunt relevate în spectacolul “What Shall We Do with the Cello?” – „Și cu violoncelul ce facem?” de M. Vișniec, jucat de Compania “Atelier Theatre Studio” din Anglia. În camera de așteptare, salvându-se de ploaia torențială, intră grăbit un bărbat cu o expresie îngrijorată pe față – Nick Allen. El se așază pe scaun, în ungher și începe să cânte la violoncel. emițând sunete atone ale dodecafoniei.

După un timp, apare o Doamnă ciudată, cu voal, în ciorapi albaștri, rupți în genunchi, cu umbrelă albastră – Lusy Ramsden. Apoi, unul după altul, apar Omul Desculț, cu ghetele în mână, sub o umbrelă mare, Bătrânul cu Baston – Nicholas Bendall și Omul cu Ziarul – Mike Sengelow. Discuțiile lor incoerente erau însoțite de muzica interminabilă a violoncelistului și care foarte repede a început să-i enerveze pe ceilalți, scoțându-i din minți. Deodată, Doamna cu Voal aruncă de pe ea rochia, apoi pantofii, sare pe scaun și începe să cânte, cu o voce minunată de belcanto. Violoncelistul acompaniază. Dar când ea termină de cântat, el continuă să scoată din violoncel sunete interminabile dodecafonice. Nici rugămințile, nici îndemnurile, nici amenințările nu ajută să înceteze cântarea intolerabilă pentru cei trei. Pierzând răbdarea, ei îl alungă pe violoncelist de lângă violoncel, apoi și din cameră, după peretele căreia îl omoară. Și numai Doamna cu Voal, deprimată, confuză, întreabă nedumerită: „Și cu violoncelul ce facem?”. Iar violoncelul rămas, parcă înăbușindu-se, continuă să cânte în amintirea muzicantului care a sonorizat conștiința distrusă a omului care a pierdut armonia cu lumea, cufundat în furtuna ce amenință cu moartea.

Din altă perspectivă este văzut omul în psihodrama „Equus” de Peter Shaffer, montată de regizorul Iuri Harmelin la Teatrul Dramatic de Tineret „S uliți Roz”, în care este dezvăluită lumea interioară a omului contemporan în circumstanțele unor contradicții ireconciliabile. Acțiunea are loc în spitalul de psihiatrie. Îmbinarea organică a realismului în jocul actorilor și a convenționalului în scenografia lui Felix Bessonov, ce simbolizează ringul în meciurile de box, cu mișcări în cerc, fixează schimbarea locului acțiunilor.

Judecătorul Hesther Solomon – Olga Sericova îl aduce la medicul psihiatru Martin Dysart – Vasili Pavlenco pe Alan Strang, care a scos ochii la șase cai, cu un cui de fier. Un tânăr frumos – Alexei Știrbul apare în cabinetul medicului, în centrul ringului. La toate întrebările medicului, Alan răspunde prin cântecul „Bucuria este nesfârșită, fericirea este nesfârșită, dacă este, desigur, cu voi „Dablmint”. Alan este neadecvat, iar discuția cu medicul a eșuat. Privirea stranie a tânărului – crudă și vinovată – l-a făcut pe Martin Daizert să privească și în sufletul său. Prima sesiune de tratament i-a provocat lui Alan amintiri din copilărie. Ele se dezvăluie pe ring, în lupta dintre tatăl și mama sa. Tatăl lui Alan, Frank Strang – Veaceslav

Azarovski, tipograf, un om neîncrezut în sine, care îi interzice cu strictețe fiului să privească televizorul. Frank susține că televizorul este un drog primejdios, otravă de moarte, o înșelăciune. „Când privești mult televizorul, ți se ia ceva – mintea, concentrarea ta, te faci prost, ca toată populația. Acest obiect niciodată nu-ți va înlocui lectura. Ce vezi la televizor? Cruzime, viol, cum un oarecare idiot ce zâmbește vă vinde marfa de care nu aveți nevoie”. Frank Strang insistă să fie luat televizorul din casă, pentru ca feciorul să citească cărți. Însă Alan vrea să privească televizorul, cu strigătul „Nu, tată!”, el s-a strâns ghem și s-a lipit de mama. În trecut învățătoare, Dora Strang – Alina Priscenco își liniștește copilul cum putea. Ea nu vedea o influență negativă a televiziunii asupra conștiinței copilului.

Medicul Martin Daizert a văzut astfel prima traumă psihologică produsă de părinți lui Alan, care îl iubeau și care l-au educat prin metode ce se exclud reciproc. Prin citirea Bibliei, mama îi insuflă lui Alan dogme religioase pe care tatăl, ateist convins, le respingea categoric. În capul lui Alan, ca un ghimpe, s-a împlântat fraza tatălui „Religia este opium pentru popor”. Pe conștiința „spălată” de televiziune a copilului se suprapunea religiosul, demascat convingător de tată. Spațiul pustiu al conștiinței lui Alan se umplea de povestirile emoționante ale mamei „Despre cal”, în latină Equus. O impresie deosebită au produs asupra băiatului povestirile despre faptul că indienii îi percepeau pe călăreții creștini și pe cal ca o ființă unică, un tot integru, numită de ei Dumnezeu. În odaia lui Alan atârna fotografia unui cal cu ochi mari, de parcă erau atoatevăzători. Limitată la dogmele religioase, Lora Strang nu înțelegea nici lumea reală, nici pe soț, nici pe fiu. Relațiile cu soția, care îi era străină, Frank Strang le înlocuia cu viziunea filmelor etotice.

Cu cât mai adânc pătrundea Martin Danzert în viața interioară, psihologică a lui Alan și a părinților lui, cu atât mai clar a început să-și vadă viața sa, aparent decentă, în care totuși el se simțea însingurat, lipsit de dragoste. Casa lui a devenit spitalul, unde își petrecea cea mai mare parte a timpului.

Ochii atotvăzători ai calului îndumnezeit îi provoacă lui Alan o frică interioară, ce a dus la îmbolnăvirea psihologică a sa. El se închide în sine, are o atitudine precaută față de lumea ce-l înconjoară. Jill Mason, o fată minunată – Alina Uncu, îi ajută să se angajeze la grajdul clubului de

călărie. Djil l-a dus să privească un film erotic, iar apoi l-a provocat la o apropiere sexuală în grajd, nebănuind că acesta este un loc sfânt pentru Alan, unde caii îndumnezeiți, chiar și după porțile vechi, bine închise, îi urmăresc cu ochii lor atotvăzători. Când Alan o sărută pe față, îi pare că în fața lui este calul. Cum numai el se apropia de ea, o forță nevăzută îl arunca înapoi. Caii atât de mult l-au captivat încât a uitat cu totul de Djil și, furios, a alungat-o din grajd, a căzut în genunchi și a început să-și ceară iertare de la Eqvuus, jeluindu-se: „Tu ești al meu, eu sunt al tău, acesta nu sunt eu. Omoară-mă!”, striga Alan cu deznădejde „Ochii! Ochii albi, care tot timpul sunt deschiși! Ochii parcă-s fulgere, fierbinți, fierbinți! Dumnezeu vede! Dumnezeu vede... NU!”. „Eqvuus! Nobilul Eqvuus! Robul lui Dumnezeu... Al Tău – Dumnezeu – nu vede – NIMIC!” a luat sulița și a înfipt-o în ochii calului, stropindu-se de sângele acestuia.

Medicul Martin Drezlert reușește treptat, fără grabă, să-l elibereze pe Alan de starea lui interioară încordată, de frica ce-l urmărea, de coșmarurile nocturne, pentru prima dată a adormit liniștit...

În spectacolul „Equus” e prezentat doar o singură întâmplare teribilă, tragică și, menționăm, reală. În lumea civilizată contemporană, țesută din contradicții greu de rezolvat și din pseudovalori, suicidul, mai ales printre cei tineri, se manifestă tot mai des chiar și în țările cu „bunăstare mai mare”.

Spectacolul „CMO” – „ЧМО”, după V. Levasov, montat de Iuri Harmelin, scenograf Nicolai Andronati, începe cu scena unei discoteci pe vapor. În clipirea orbitoare a luminilor, sub muzica asurzitoare a cântecului „Dansatorul de la miezul nopții” al grupei americane „Arabesco”, studenții colegiului unui sovhoz, neînțelegând, în mare parte, cuvintele cântecului în limba engleză, cuvinte, la prima vedere, „nevinovate”, dar, în același timp, destul de semnificative – îndemnând la sex și la băuturi, se mișcau cu uitare de sine în ritmul nebun al dansului pop. La nivel subconștient, se pierdeau sufletul, criteriile morale, omul se afunda în globalizarea totală, unde deja nu mai era nici patrie, nici țară. De aceea, studenților le era totuna după care muzică să mășăluiască – după cea a cântecului Alei Pugaciova „Aisberg”, interpretat în stil pop sau după imnul Uniunii Sovietice. Pe fundalul navei plutinde și a discotecii, alți patru studenți erau învinuiți de huliganism și de crearea unei organizații aproape că „profasciste”.

Pe scaunul inculpaților se aflau Serghei Novîțki – Iacob Gribinenco, șeful „statului major”

al organizației create de el, și patru subalterni ai lui. Arbitrul – Evgheni Bognibv, cu o voce inexpresivă, citește audierile în instanță despre bătaia cruntă a lui Andrei Demidov – Alexei Știrbul. El refuza categoric să fie numit prin cuvântul înjositor „CMO” – ЧМО („человек мешающий обществу” – omul care încurcă societății). La judecată, Novîțki își explică faptele prin refuzul lui Demidov de a mășălui împreună cu toți și de aceea l-a calificat „omul care încurcă societății” – CMO. Conducătorii colegiului au înțeles puțin din acest caz șocant. Directorul Tamara Victorovna – Galina Prișcenco sau Victoria Petrova l-a înțeles doar ca un caz întâmplător, neplăcut: șeful taberei Haleavin – Alexandr Petrov că nu a văzut nimic ieșit din comun în cele întâmplare, doar nimeni nu a fost omorât. El este un om dur, indiferent la tot ce se întâmplă în jur, în afară de votcă, pe care i-o cumpără studenții pentru dreptul de a continua discoteca mai mult timp după termenul stabilit. Despre starea de lucruri știau toți conducătorii orașului, dar ca să nu-și piardă funcțiile, ei creau impresia că nimic nu se întâmplă. Pe profesorul colegiului Starșinov – Vasili Pavlenco, un om închis în sine, un bețivan lipsit de voință, care trăia parcă în altă lume, colegiul și viața studenților nu-l interesa defel.

Se crea impresia că cei de la conducerea colegiului și a orașului s-au cufundat în atmosfera minciunii și a apatiei. Doar Novîțki are energia cu care, prin metodele disciplinei militare, dure, și-a supus colegii, omorând în ei personalitatea.

În spectacolul „Occident express”, după M. Vișniec, montat la Teatrul “Trap door” din Chicago, este dezvăluită indiferența de moarte a oamenilor unul față de altul. Cu toată distracția exterioară, cântecele și dansurile expresive ale artiștilor care jucau o nuntă țigănească, pentru a-i înveseli pe turiștii bogați, la oprirea trenurilor ce se îndreptau de la Est spre Vest, spectacolul lasă o impresie nu prea veselă.

În centrul acțiunii se află un fost ostaș român – Michael Garvey. El a luptat împotriva fascismului, dar a fost trădat și a nimerit în GULAG-ul Siberiei, după eliberare nimerind în altă închisoare, în Austria. Acum, orb, desculț, într-o manta soldățească, purtată în cel de-al Doilea Război Mondial, el, parcă în prostrație, așteaptă cu nerăbdare, pe peronul românesc, trenurile ce pleacă spre Apus, la Paris. Și nimănui nu-i pasă de el, nimeni nu-l aude. Nepoata sa – Emily Nichelson, desculță, într-o rochie albă originală, ciudată, cu fatua

pe cap, se pregătește de nuntă. Ea se dedă plăcerilor iubirii și nu poate înțelege nerăbdarea bătrânului în așteptarea trenului. Dansurile uluitoare și mișcările corpurilor în stilul culturii pop creează o priveliște fantasmagorică. În cele din urmă, trenul ajunge la gară, însă, deodată, peste Bătrân, nu se știe de unde, cade o traversă și el moare...

În monodrama „Bărbierul din provincie”, scrisă de Nukzar Lordkipanidze pe motivul nuvelei lui J. Cesbron, în montarea lui Iu. Harmelin, pictor Natalia Selina, este dezvăluită atmosfera explozivă în societatea suprimării omului de către om. La deschiderea cortinei, spectatorului i se creează impresia că pe scenă se va desfășura o acțiune neobișnuită, cu un vâl de mister. Bărbierul – Alexandr Șişkin, un om înalt, bine făcut și, după înfățișarea sa, nu e dintre cei fricoși. Într-un impermeabil de culoare kaki, cu o valiză grea de oțel, ce strălucea cu o nuanță de cupru, el intră în sala luminată de lumânări abia pâlpânde. În mijlocul sălii, așezat în fotoliu, cu spatele la spectatori, se afla regele. Capul lui e chel, cu rămășițe de păr cărunt.

“Iată-mă-s și eu, Înălțimea Voastră!” – cu ochii mijiți, Bărbierul pronunță astfel încât se strecoară gândul că el a venit aici nu doar pentru a-l rade pe rege, dar încă pentru altceva. Bărbierul acoperă fața regelui cu un strat gros de spumă gingașă de săpun. În imaginația lui, regele începe să semene cu Bunul Păstor. Scuzându-se în permanență, îl roagă pe rege să nu se înfurie. Bărbierul, tremurând, își pune întrebarea: „Ce-i cu mine azi? Vai-vai-vai! De fapt, ceea ce e întotdeauna! FRICA!” Și acest cuvânt, „frica”, și cuvântul „rece” se vor repeta de mai multe ori, cu voce sau fără voce – cu tremur în suflet. Briciul său deosebit, care niciodată nu l-a dezamăgit, acum, pe neașteptate, i-a zgâriat fața regelui. Când spuma s-a uscat, Bărbierul, cu frică, se adresează regelui: „Numai vă rog, nu vă supărați și nu mă certați. NOI AM GREȘIT!” Bărbierul începe o povestire despre acele timpuri când regele domnise deja mai mulți ani și îi trimitea în provincie pe executorii săi, care luau de la oameni tot ce le era pe plac. Oamenii mureau de foame. Bărbierul a mai povestit și alte întâmplări groaznice.

Băbierului i s-a „uscat în gură”. Și a început să spună nervos: „Nu se poate toată viața SĂ STAI și SĂ AȘTEPȚI! De fiecare dată mă conving că niciodată nu pot aștepta ceva bun, dar să stau și să aștept totuna continui. Asta e...! Nu... Doar eu nu sunt singur! Doar și pe piață oamenii stau și

așteaptă. Și mulți oameni! Iată a început să plouă deja. Iar ei totuși stau și așteaptă cu înverșunare. Cu umilință și resemnați. Oare chiar cu adevărat ei și-au pierdut sentimentul propriei demnități, și-au pierdut cugetul? Cine le-a luat toate sentimentele, stările, în afară de Frică și Supunere? Eu mă tem de această liniște, de întuneric și de frig. Mi-e frică, FRICĂ îmi este!!!”

Bărbierul a părăsit palatul, îmbrăcat în treniul de culoare kaki, cu valiza sa de oțel, ce strălucea cu nuanță de cupru – simbol al vieții lui grele, chinuite, ce începea să fie înțeleasă treptat, ca și existența sa în această lume. Nu în zadar valiza este pictată pe afișul spectacolului. Liniștea, întunericul și frigul, care îl înspăimântă pe Bărbier, ne pun în gardă. Finalul monodramei rămâne deschis...

Teatrul italian „Teatro dell’Argine” din Bologna a montat comedia neagră a teatrului absurdului „Caii la fereastră” de M. Vișniec, în cheia unei mitologii a războiului adus până la absurd (regizor Andrea Paulucci, scenografi: Andrea Paulucci și Alessandra Vicin). Oameni lipsiți de rațiune duc războaie interminabile. Acțiunea are loc într-un spațiu obscur, împrejmuț de o grămadă imensă de valize, care pot fi înțelese ca metafora vieții oamenilor care „stau pe valize”, gata de plecare, lipsiți de mediul uman obișnuit. Chiar și apa din robinet curge dintr-o valiză ce se deschide.

Se aud bătăi de tobe. Apare Mesagerul. El anunță despre sfârșitul păcii și începutul războiului din 1699. În lumea mistică a unei ferestre mici, Fiul vede un cal roșu, cu pată neagră. El este fermecat de cal, numai despre el vorbește. Mama îi pune mantaua pe umeri și-i spune că trebuie să mănânce, să nu împrăstie fărâmiturile ce lasă urme pe podea, îi dă basmăluță și ciorapi, care, ca și alte lucruri, sunt necesare, în mod neapărat, la război. Fiul însă n-o aude, atenția îi este îndreptată spre calul de după fereastră. Neatrăgând atenție asupra mamei, aproape că fuge, desculț, se grăbește la război. Mama îi aruncă din urmă cizmele. Apare Mesagerul cu flori, le pune în valiza deja plină cu flori și, liniștit, o anunță pe Mama despre moartea Fiului, „el a murit de lovitura copitei calului roșu”.

Din nou bat tobele. Mesagerul anunță despre războiul din 1745. Apare Tatăl și Fiica; Tatăl înnebunit, schilod, mișcându-se într-un cărucior cu rotile, iar Fiica nu poate să-l ajute cu nimic. Și iarăși se aude bătaia tobei. Mesagerul anunță despre războiul din 1815. Întors din război, Colonelul își

iese din minți. El strică vasele. Soția nu poate să-l oprească. Înnebunit, Colonelul dărmă totul în jurul său...

Deodată se deschid valizele, în interiorul lor se aprind nenumărate becuri mici. Se creează impresia că de undeva, din adâncuri, se uită la noi, cu ură, întrebător, milioane de ochi ai soldaților morți. Din ușa ce se deschide, ca un reproș, se răstoarnă o mulțime de bocanci ostășești. Absurdul lumii absurde și autonimicirea ei în războaiele stupide, sângeroase.

Prin spectacolul „Mama Curaj și copiii ei” de Bertolt Brecht, pus în scenă la Teatrul Dramatic de Stat pentru Tineret „S uliți Roz”, regizorul Iu. Harmelin a arătat esența distrugătoare a războiului pentru omenire. Paravanul alb-negru, cu fragmente din gravurile lui P. Brueghel-Bătrânul „Parabola războiului” și ale lui H. Bosch se înțeleg ca aluzii la interminabilele războaie sângeroase. Apoi gravurile schilozilor cu diferite fețe și cu monștri ce se aseamănă cu fiarele devin fundalul unei căruțe mari, ce amintește de mașina de fier. Mișcarea ei grea în cerc va zdrobi vieți omeneste, va simboliza schimbarea locului acțiunii și a evenimentelor (scenograf și pictor de costume N. Silina).

Acțiunea scenică începe cu o uvertură plastică originală (regizor A. Petrov) – marșul ce fermeca și zomba, pe versuri în limba germană de B. Brecht (muzica de Alexandr Cevski), care mobilizează masele populare la război (maestru de cor V. Pavlenco). Peronaje fără chip, cu fragmente de costume în negru-roșu pe corpurile semigoale, cu mișcări rigid ritmate ale mâinilor, în formă de labirint, ale dansului contemporan „Voque”, ce însoțeau liniile clare ale marșului, îndeamnă spre fapte eroice, ce nu promiteau victorii în războiul ce începuse, din care nu există ieșire.

Din rândul personajelor care au mers în pas de marș se desprind Recrutorul – Stanislav Bincovski și Plutonierul – Dmitri Dubina. Afectați de orbire, ascunsă de ochelarii negri, ei proclamă credo lor despre război: „Timpul de pace este o mare încurcătură, doar războiul poate să facă ordine. În timp de Pace omenirea crește în vrejuri”.

Războiul o hrănește pe marchitana Anna Fierling, numită Mama Curaj pentru curajul ei disperat și pentru aventurism. Aproape doisprezece ani, din 1624 până în 1636, ea cutreieră drumurile Războiului de treizeci de ani cu căruța, plină cu marfă necesară în campanii militare. Mama Curaj – Natalia Ermolaeva apare într-un trenchi

negru strălucitor, ce amintește de cele pe care le purtau hitleriștii de rang înalt. În același timp, găța roșcată, în formă de șarpe, lungă până mai jos de mijloc, de grosimea unei mâini, simbolizează puterea ei de viață și atractivitatea feminină. În combinare cu costumul, găța trădează dualitatea naturii Mamei Curaj, care în procesul dezvoltării acțiunii se va manifesta în contradicție tragică cu faptele ei. Mama Curaj îi iubește pe cei trei copii ai săi, cu nume diferite, de la diferiți soldați din diferite armate. Cu toate puterile ei, prin șiretenie și prin minciună, ea se străduiește să-i apere de război, de pe urmă căruia se hrănește. Dar războiul îi înghite fără milă copiii, ei mor.

Fiul mai mare al Mamei Curaj, Eilif – E. Bognibov, încă nu a pierdut fața sa umană. El se supune cu ușurință Recrutorului și pleacă bucuros la război, în goană după slavă. Fața lui Eilif se transformă într-o mască albă, fără formă, asemănătoare cu cea de pe fața Plutonierului. Buzele lui devin negre, semn al cruzimii diavolești. Pe Eilif îl primește cu onoruri Colonelul, mutilat, un om ce și-a pierdut fața umană – A. Petrov. Eilif i-a demonstrat cu câtă dibăcie taie oamenii cu sabia în bucăți mici, luându-le boii. Colonelul îl laudă pe adevăratul, evlaviosul luptător Eilif care le-a „pregătit” ostașilor săi prânz din carne de vită. În timpul păcii ce a survenit, Eilif continuă cu aceeași cruzime să prade și să omoare țărani. Dar acum, faptele sale „eroice” nu mai sunt susținute, el este executat ca un hoț.

V. Pavlenco dezvăluie în copilul bolnav fizic și psihic, fiul mai mic Schweizerkaas, spiritualitate și bunătate sufletească, naivitate copilărească, manifestate de actor prin multe nuanțe emoționale, abia perceptibile. Recrutat în armată în calitate de trezorier al Regimentului Finlandez, el apără cu cinste trezoreria ce i-a fost încredințată. Fiind prins de soldații împăratului, el o apără chiar sub amenințarea morții. Mama Curaj nu reușește să strângă două sute de guldeni pentru a-l răscumpara pe Schweizerkaas și el este împușcat.

Rolul ficei mute a Mamei Curaj, Kattrin, desfigurată de război, este interpretat de Elena Tendel și Aelita Hlopotova. Sufletul lui Kattrin – Elena Tendel pare a fi luminat de lumina cerească. Cu văzul interior, ea vede și simte nenorocirea ce se apropie. Nefiind în stare să se exprime în cuvinte, fata îi anunță repede pe oameni, prin gesturi și gemăt, despre nenorocirea ce vine peste ei. Înțelegând că merge la moarte, Kattrin se îmbracă în rochie albă de mireasă – simbol al visului, urcă

pe acoperișul căruței și începe să bată puternic cu scândura într-un lighean mare de fier, care sună de parcă ar fi un clopot. Orașul se trezește, Kattrin l-a salvat de la moarte. Soldații o împușcă pe față. Kattrin – Aelita Hlopotova este aidoma unei cren-guțe subțiri de salcie, ce tremură în vânt. Cu toată ființa, ea simte durerea și chinurile oamenilor și se străduie să-i apere de nenorocire. Dar sensibilitatea și bunătatea devin nefaste în lumea războaielor interminabile, crude, sângeroase.

Yvette Pottier, prostituata regimentului, interpretată de O. Sofricova, este o marchitană talentată, ce negociază cu corpul său, cu multă îndemânare și profitabilitate. Yvette înțelege toată urâciunea războiului, vorbește cinic despre ocupația ei. Asemenea Mamei Curaj, Yvette încă și-a păstrat sufletul. Însă și ea, și Mama Curaj sunt stăpânite de instinctul puternic de a avea profit cu orice preț. Tipurile umane care s-au manifestat în toată urâciunea lor în anii războiului sunt Bucătarul, Preotul militar și Colonelul. Bucătarul – Bogdan Horohorin, cu un umăr strâmb, șchiop, cu o mască albă fără viață pe fața-i crispată, cu buze negre, cu luleaua între dinți, care era numit și Peter-cu-luleaua, în fustă scoțiană, ce îl deosebea de ceilalți războinici și-l trăda că este mercenar. Preotul regimentului – Iacov Gribinenco este un tip mărunț, slab de fire, propovăduitor al războiului sfânt, dorit de domnul în numele credinței. El înțelege însă că nimeni nu-l ascultă. Fuge de război, la orice primejdie lasă haina preoțească și se îmbracă în haine obișnuite.

Existența sub lozinca credinței în război omoară, arde totul în cale, lăsând după el un spațiu pustiu, unde nu mai există nici jertfe, nici călăi.

Spectacolul „Migraanții sau prea suntem mulți pe nenorocita asta de barcă” de M. Vișniec, în regia și scenografia lui A. Grecu, la Teatrul Satiricus „I. L. Caragiale”, dezvăluie sensurile adânci ale existenței umanității în epoca globalizării, a războaielor, a pierderii sentimentului de pământ natal, de dorință a unei vieți frumoase, confortabilă în orice loc de pe planetă. În discursul teatral de la Satiricus, aceștia sunt emigranții din Siria și din alte țări ale lumii arabe, care caută o viață mai bună în Europa.

Spectacolul începe cu așezarea spectatorilor unul lângă altul, pe scaune lungi de lemn, ce amintesc de cele ce sunt pe barcă. Sub picioarele lor este apă. În fața ochilor, în semiîntuneric, se află bariera de frontieră, sub unghi drept în cadrul de filtrare. În fața ei stau trei figuri întunecate, iar

alte două, cu automate în mâini, se află pe margini. Din două părți ale scenei ies migranții. Ei se așază la picioarele spectatorilor, strâns lipiți unul de altul. Acuma toți se află într-o singură barcă. Aceasta se reflectă pe ecran. Pe neașteptate, cadrul devine roșu-sângeriu. Apare un pre-sentiment de primejdie de moarte. Cu o lovitură puternică, bariera cade, se aude bătaia metronomului, de parcă numără minutele vieții omenești. Adâncurile furioase ale mării gem cu voci omenești.

Traficantul – Viorel Cornescu, ca un iezuit, de parcă ar bate în cap cuie de fier, anunță migranții despre condițiile de a ajunge la malul Europei dorite. El le dictează un număr mare de telefon, dat de Sus, cu care aceștia ar putea face legătura cu rudele. Migranții își notează ascultător. Traficantul cere insistent ca ei să spună polițistului și grănicerilor că sunt refugiați de război, dar nu de sărăcie și de foame. Altfel, pe toți îi vor întoarce înapoi.

În acest timp, Consilierul președintelui – Irina Rusu, pe fundalul clădirii Consiliului European, cu o voce ascuțită de funcționar fără suflet, vorbește despre lumea globală, în care noi toți suntem migranți, oameni ai lumii, cetățeni ai întregii lumi. Președintele, un om solid, dar lipsit de personalitate, cu ochelari dubli, deformați – Vasile Cașu, care, după ce afirmă că țara sa mai mult nu poate primi migranți, imediat, prin sugestia iscusită a Consilierului său, își înseamnă fiecare cuvânt al ei și, ascultător, cade de acord să deschidă migranților calea spre Europa. Traficantul îi impune pe migranți să plătească, căci doar așa ei vor fi în siguranță. Dar imediat sunt coborâte pe apă câteva veste de salvare. Călăul negru „pune în funcțiune” bara, în cadru se aprinde luminal roșie....

Scăpat ca prin minine, Elihu – Alexandru Krâlov nimereste sub acțiunea hipnotică a Tipului cu geanta diplomat – Ion Grosu. Deprimat, Elihu nu înțelege ce se întâmplă cu el. Cu frică, el se supune sugestiilor din numele Domnului, expuse de Tipul cu geanta diplomat, care poruncește să ajute celor suferinzi. Elihu trebuie să se împartă cu capitalul său – să dea un ochi, un rinichi și ficatul. El va avea bani, pe care îi va trimite celor apropiați și va plăti veceul european comun, ce strălucește de curățenie, din Anglia, unde tinde atât de mult să ajungă. Când, zdrobit definitiv, adus până la lacrimi, Elihu este de acord cu toate cerințele, cade dur la pământ bara, bate metronomul, rama devine roșu-sângerie, iar personaje necunoscute arată nenumărate sticle cu organe omenești. Înseam-

nă că Elihu nu este unica jertfă. Lucrul e pus pe roate. Traficantul de copii – Eugeniu Matcovschi îi îndreaptă, grijuliu, în bogata și luminată Europă. Pentru o mai mare convingere, el îmbracă maioul cu imaginea Angelei Merkel. Cu asemenea maiouri îi îmbracă și pe copiii lui. Aceștia, bucuroși, își iau rămas bun de la părinți. Și nimeni dintre ei nu bănuiește că îi așteaptă aceeași soartă ca a altor migranți, fapt despre care „vorbește” bara, metronomul și rama roșie de filtrare.

Minciuna, ipocrizia, cinismul, lipsa de suflet, cruzimea, lăcomia înfloresc și în țările de rășărit. Complicii Traficantului, Ali – Arcadie Răcilă și Fehed – Roman Malai, reflectă două fațete ale aceleiași realități – traficul de migranți. Fehed este un hoț ordinar, un tip jalnic, care ascunde banii de șef, bani strânși de la migranți, din care cauză a fost crunt bătut, și-a găsit sfârșitul în adâncul mării. Ali este un tânăr puternic, încărcat de energia cuceritorului. Pentru el este important nu atât banul cât puterea musulmanilor asupra lumii.

Patroana Elena Oleinic, europeanizată, corpulentă, în cizme roșii și cu biciul în mână, luminată de fericirea puterii ei, demonstrează, pe fundalul nebuniei dansurilor sexuale ale prostituatelor și ale transvestițiilor, ce este viața ca sex și, pentru

un progres sexual, cere naționalizarea serviciilor sexuale. Totul se sfârșește, ca în celelalte cazuri, cu moartea – lovitura barei, bătăile metronomului și rama de filtrare roșie.

În spectacol nu este un erou principal, nici personaje secundare, ci unul colectiv. Însă fiecare personaj este un tip uman bine realizat, un erou – masele, jertfele sau întruchiparea răului cu mai multe fețe, ce te fascinează, care a supus voinței lui întreaga lume. În spectacolul lui A. Grecu mor toți – și jertfele, și călăii, acoperiți de valul groaznic al mării. Toți sunt într-o singură barcă...

În nouă spectacole diferite, prezentate în diferite țări – Angajare de clown”, “What Shall We Do With the Cello?”, „Equus”, „HMO”, “Occident express”, „Bărbierul din provincie”, „Caii la fereastră”, «Mama Curaj și copiii ei”, „Migraaantii sau prea mulți suntem în această nenorocită barcă” –, lumea contemporană este prezentată, dezvăluită în multiple manifestări – distructive, care nimicesc omul din om și întreaga lume cel-l înconjoară și care, în același timp, îl fac să reflecteze asupra esenței lui umane, a menirii lui pe acest pământ, dar și despre alte aspecte din viața oamenilor și a lumii în care trăiesc.

Dorina KHALIL-BUTUCIOAC

RELAȚIILE REGIZOR-TEXT ÎN PROCESUL MONTĂRII DRAMATURGIEI NAȚIONALE A ANILOR '90

DOI: 10.5281/zenodo.3597313

Rezumat

Relațiile regizor-text în procesul montării dramaturgiei naționale a anilor '90

„Schimbarea la față” a scenei naționale din anii '90 a reflectat rezultatul interacțiunilor și influențelor reversibile regizor-text, fiind determinată atât de specificul noilor opere dramatice, cât și de eforturile realizatorilor spectacolelor de a-i afla acestei dramaturgii o formulă scenică adecvată și coerentă. Or, postmodernitatea a favorizat apariția unor regizori, care au scos spectacolul de teatru într-o altă zonă, ceea ce a avut o importanță considerabilă și pentru scrierea de teatru.

În dialog partenerial cu tinerii dramaturgi din Republica Moldova au intrat directorii de scenă Mihai Fusu, Sandu Cozub, Mihai Țărnă, Dumitru Griciuc, Emil Gaju ș.a. Petru Vutcărău își asumă rolul de regizor-dictator, re-citind piesele naționale postmoderne, transformându-le în scenarii proprii și dictându-și astfel autoritatea creativă. Perspectivele de abordare a materialului dramaturgic de către regizori sunt surprinzătoare, completând elementele dramaturgice și adăugându-le expresivitate. Spectacolele montate la teatrele „Luceafărul”, „Eugene Ionesco”, „Alexei Mateevici” din Chișinău și la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Bălți relevă pregnant aceste tipuri de lectură a pieselor naționale postmoderniste.

Cuvinte-cheie: Regizor-partener, regizor-dictator, text dramatic, relații reversibile, dramaturg, spectacol.

Summary

The relations director-text in the process of mounting the national dramaturgy of the '90s

The „transfiguration” of the 1990s national scene reflected the result of the reversal interactions and influences of the director-text, being determined both by the drama of dramatic works and by the efforts of performers to find an adequate and coherent scenic formula for this drama. The Postmodernity has favored the emergence of directors who took the theater into another area, which was also of considerable importance for theater writing.

In the partner dialogue with the young playwrights of the Republic of Moldova came the stage directors Mihai Fusu, Sandu Cozub, Mihai Țărnă, Dumitru Griciuc, Emil Gaju and others. Petru Vutcărău assumes the role of director-dictator, re-reading the postmodern national pieces, transforming them into his own scenarios and dictating his creative authority. The perspectives of dramaturgic material approach by the directors are surprising, complementing dramaturgical elements and adding expressiveness to them. The performances at the theaters „Luceafărul”, „Eugene Ionesco”, „Alexei Mateevici” from Chisinau and „Vasile Alecsandri” National Theater in Balti reveal these types of reading of postmodern national pieces.

Key words: Director-partner, director-dictator, dramatic text, reversible relationships, playwright, show.

1. Regizorul ca partener de dialog al pieselor basarabene din anii '90

Teatrul, în mod ideal, trebuie să fie deschis spre piesele moderne și să le găzduiască pe scenă. În era teatrală postmodernă, pe care criticul de teatru Octavian Saiu o numește, chiar, „înclinație adulteră irezistibilă, aceasta este definiția perfectă a postmodernismului spectacular” [9, p. 245], se căuta mereu un teatru bogat. Postmodernitatea a favorizat apariția unor regizori, care au scos spectacolul de teatru într-o altă zonă, ceea ce a fost important și pentru textul de teatru. Astfel,

în stagiunile din anii '90 se produce o „schimbare la față” a scenei naționale și anume la nivelul relațiilor, interacțiunilor și influențelor reversibile dintre teatrele și piesele noi din Republica Moldova. În dialog cu tinerii dramaturgi au intrat regizorii Petru Vutcărău, Mihai Fusu, Sandu Cozub, Mihai Țărnă, Dumitru Griciuc, Emil Gaju ș.a. Spectacolele montate în teatrele „Luceafărul”, „Eugene Ionesco”, „Alexei Mateevici” din Chișinău și la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Bălți relevă reflectarea viziunilor și posibilității formulărilor artistice originale atât de către dramaturgi,

cât și de către regizori. Unele realizări remarcabile și chiar memorabile s-au produs grație întâlnirii fericite a mai multor circumstanțe, ceea ce ne propunem să demonstrăm în continuare.

Între textul de teatru național și scenă, cu transformările ei reale, sociale, culturale, se crease o interdependență care făcuse din teatru, în general, o artă foarte influențată de realitate, de viața cotidiană. Lucrările tinerilor luceferiști din Chișinău, care fuseseră apreciați cu premiul special „Pentru contribuție deosebită la promovarea dramaturgiei originale” în cadrul Festivalului de Dramaturgie din 1998, evocaseră un amalgam de procedee și modalități – de la demersul absurdist până la lozincă politică, de la dramă – la parodie, de la tonalitatea lirică – la farsă. Această flexibilitate era expresia căutării unei formule de „teatru total”, ceea ce a dus la certitudinea, că în teatrul nostru se împământenise experimentul.

Astfel, regizorul Mihai Fusu în spectacolul *Noi* după piesa lui Constantin Cheianu, montat în 1995 la Teatrul „Lucaefărul”, în spirit postmodernist, acumulează într-un mod eclectic cele mai diverse tehnici și caracteristici structural-stilistice, realizând un sistem modelator de interrelații și conexiuni de diferite tipuri. Regizorul însă nu face o demonstrație de multistilism și de inteligență combinatorie, ci încearcă să impulsioneze principiul de sintetizare a diverselor genuri de artă, al înlocuirii și imitării lor reciproce, în vederea obținerii unei calități pe care Wagner a numit-o *Gesamtkunstwerk*. În spiritul unui pluralism larg este conceput nu doar nivelul semantic al discursului scenic, dar și cel metasemantic, recuperând teme și motive din cele mai diverse surse culturale. În această montare, regizorul „este laconic, concis, exact, concret în transpunerea adevărului istoric pe scenă” [1, p. 6], marcând prin spectacolul *Noi* scena sa de grație din acei ani.

De la bun început, montarea spectacolului *Saxofonul cu frunze roșii* în baza textului lui Val Butnaru, prezentat la „Tabăra de vară” din 1997 în cadrul secțiunii „Spectacol-lectură” de Mihai Fusu și montat de același regizor la Teatrul „Lucaefărul”, premiera având loc pe 27 februarie 1998, se remarcă prin gândirea teatrală netradițională, determinată într-o măsură de factura dramaturgiciei, dar și de tenacitatea autorilor spectacolului de a-i găsi acesteia un echivalent și o expresie scenică coerentă, accesibilă și proaspătă. Atât piesa, cât și spectacolul, sunt într-adevăr o „probă de orchestră”, concepută în două registre diferite: scenele de

un dramatism profund alternează cu cele de un lirism copleșitor, re-instituind noi tipuri de mixaj dramatic și poetic de o mare forță sugestivă.

Absurdul din piesă, un absurd de situație, dar și de trăire paradoxală în dimensiunile ei, creează fundalul potrivit pentru o reprezentație de manifestă teatralitate. Reprezentația *Saxofonul cu frunze roșii* abundă în momente în care logica poveștii e scurtcircuitată pentru câteva clipe, momente în care încrederea în poveste ca succesiune de evenimente e anihilată, momente care au sensul de a transforma scena într-un spațiu sublim, subiectiv. Contribuția regizorului și relația acestuia cu discursul dramatic butnarian primise o evaluare obiectivă, căci, cum scria criticul Leonid Cemortan: „Mihai Fusu, ca director de scenă, s-a străduit să evidențieze polifonia de sensuri și nuanțe ale textului” [2, p. 32]. Or, perspectiva din care regizorul abordează materialul dramaturgic este uimitoare, completând elementele dramaturgice, adăugându-le expresivitate și livrând mesajul estetic în forme plăcut de privit și de auzit. Ca regizor, Mihai Fusu a semnat debutul în teatru al lui Val Butnaru, căci „și tot el a fost cel care a înscenat la Casa Actorului Procedeele de Jiu-Jitsu, prima piesă a lui Val Butnaru. Or, anume de atunci încoace Val Butnaru a stabilit un record artistic: în numai doisprezece ani zece piese montate...” [3, p. 59], consemna critica de specialitate.

Regizorul Sandu Cozub, în toată mișcarea lui de deconstrucție postmodernă și de reinterpretare a piesei *Plasatoarele* de Constantin Cheianu, reușește să păstreze laitmotive, accente, aluzii, tonalități ale textului. Astfel regia spectacolului cu același nume de Sandu Cozub la Teatrul „E. Ionesco” din 1998 s-a bucurat de o înaltă apreciere, căci „... în persoana acestui tânăr regizor avem un artist cu un profil de creație individual, cu o viziune estetică și o manieră artistică modernă” [2, p. 34].

În spectacolul *Luministul* după piesa lui Constantin Cheianu de la Teatrul Național „V. Alecsandri” din 1999, regizorul Mihai Țărnă întrepătrunde poetici artistice spre a genera un univers sau un artefax complex, în care până și simplitatea e orchestrată cu precizie. Decupajul spectacular, în cursul căruia se amestecă lirism, absurd, parodic, comic, oniric, este un asamblaj de scene care completează din mers puzzle-ul poveștii impresionante a textului dramatic. O stratagemă subversivă a montării lui Mihai Țărnă este aceea a contrastelor care se întăresc reciproc, un joc între umbră și lumină, între realitate și imaginar, între aici și

acolo, între interior și exterior. Grație originalului exercițiu de imaginație dramaturgică, bazat pe tema „excursionismului” și simbolul turistului, întregului spectacol i se atribuie un aer de farsă persistentă perfect pusă în scenă.

La același Teatru Național „Vasile Alecsandri” din Bălți, spectacolul *Stația terminus* din anul 2000 a constituit o greșă a universului liric al operei dramatice a lui Mircea V. Ciobanu, stilul reportericesc și detectivist al căreia interferează cu convențiile teatrale contemporane. Formula „teatru în teatru” se metamorfozează în „teatru asupra textului” unde genul se autocomentează cu mijloace proprii prin prisma relației dramaturg – regizor. În această suită de dialoguri, discursul dramatic are un rol determinant, de aceea regizorul nu-și propune să-l ignore. Dacă alți regizori își permit să transforme opera literară de la care pornesc în scenariu propriu, amputând fragmente întregi, remodelând personaje și restructurând relații, Dumitru Gričiu păstrează o fidelitate exemplară față de textul lui Mircea V. Ciobanu, studiat în detaliu și înțeles în sensurile lui cele mai profunde. Astfel imaginile spectaculare se nasc mereu din acest tip de lectură, iar fiecare element de vizualitate scenică acoperă un sens, o idee, o emoție.

În montarea lui Dumitru Gričiu consistența unei narativități speciale a spectacolului este susținută de o luciditate de tip postmodernist, bazată pe ironie, inserții parodice, paradoxuri și citări livrești. Comicul absurd de situație, absurdul de limbaj sau intertextualismul sunt aici modalități structurale. Or, în piesă și în spectacol „...e vădită tendința spre intertextualizare, citându-se din cele mai diferite izvoare și chiar în limbi diferite. Iar intertextualitatea putem spune că trece în intervizualizare, fiind înfățișate o mulțime de scene disparate, tablouri fugitive, crâmpie de discuții, atitudini, relații dintre cele câteva zeci de personaje. Și toate aceste citate, scene, imagini ce ne amintesc de unele întâlnite în alte opere, nefiind atrase de firul unei trame cât de cât coerente, se perindă ca într-un caleidoscop” [2, p. 35]. Totuși, fragmentarismul și repetitivitatea nu sunt supărătoare, dimpotrivă, devin motor al acestui comic absurdizat. Astfel, se declanșează o glisare de la poveste, de la fluxul narativ al teatrului, la o combinație de imagini și senzații, care potențează ideea acestui du-te-vino, acestei „alergări” veșnic „înainte” a ființei umane. Or, spectacolul lui Dumitru Gričiu și-ar propune, parcă, drept scop să demonstreze și să evidențieze natura dramaturgiei ca artă a cuvântului, el revine de fiecare dată la text – la un alt text, la ideea de text.

Și spectacolul *Cvartet pentru o voce și toate cuvintele* după piesa scriitorilor Maria Șleahtișchi și Nicolae Leahu de la Teatrul Național „V. Alecsandri” a fost conceput de către regizorul Dumitru Gričiu practic asemeni unui spectacol-lectură. Astfel, litera operei dramatice s-a identificat cu cea a concepției regizorale, evidențiindu-se specificul intelectualist și elitist al textului și al montării. În general, se creează impresia că în spectacol s-a lucrat conștient și profesionist la materializarea cuvântului dramatic în forme scenice, evitându-se simpla ilustrare sau debitare a replicilor în fața publicului. Spectatorii, ca și cititorii, au fost invitați la o lecție de actualizare/revizitare a unor creații eminesciene, suprasarcina regizorală fiind suscitarea dorinței de a descoperi cum transpore sensul poetic din discursul personajelor și din replicile actorilor. Spectacolul e unul rotund: la debutul montării E IV își ia de pe scaun și îmbracă pardesiul, pălăria și fularul, pe care la final le lasă pe același scaun. Apoi se contopește cu ceilalți E și dispăre. Păstrat puțin timp în repertoriul teatrului, spectacolul *Cvartet pentru o voce și toate cuvintele* a etalat o epifanie poetico-teatrală complexă, care nu doar izvorăște din poezia lui M. Eminescu, ci se dezvoltă în poezie și ca poezie.

Și punerea în scenă a piesei lui Nicolae Negru *Revine Marea Sarmațiană și ne întoarcem în Carpați* de către Emil Gaju la Teatrul „A. Mateevici” în 1998 subliniază atașamentul pentru lucrul pe text, care este aici miza spectacolului, fiindcă textul este întotdeauna politic, direct, asumat. În intenția de a evidenția planurile și valorile multiple ale piesei, regizorul se orientează spre o lectură a firului evenimential al discursului dramatic. Scopul final îl constituie surprinderea ritmurilor și descifrarea cu acuratețe a sensurilor ascunse ale fiecărei replici, ale fiecărei scene. Referindu-se la piesa *Revine Marea Sarmațiană...*, criticul Leonid Cemortan scria: „Comicul se manifestă aici atât prin satira incisivă, cât și, mai ales, prin ironia zeflemitoare, alteori amăruie în tratarea oamenilor și evenimentelor. Iar dincolo de satira caustică și ironia persiflatoare se ascund drame profunde, dureroase, momente de nespuse tristețe, textul fiind mai curând o tragicomedie” [2, p. 33]. Regizorul Emil Gaju a reușit să vireze tonalitatea dramatică dinspre grotescul tragic spre tragicomic, parodic și alegorie, recitind totul în altă cheie și elaborând, prin reprezentare, propria dramaturgie.

Pentru autorii reprezentațiilor după piesele dramaturgilor naționali postmoderni, regia era

atât act de interpretare a unui text, cât și de reprezentare, căci „*spațiul teatral postmodern nu este, în ultimă instanță, o amenințare pentru text, ci o re-definire a textului*” [9, p. 243]. Rezultatul este un nou „text”, acela creat de spectacol, un spectacol, care naște un context vizual unic, eliberat de accesorii inutile și de excese cromatice, dar mai ales căruia logosul dramaturgic i-a rămas piatră de temelie.

2. Regizorul-dictator sau textul în postura de „mână moartă”

Universurile de creație postmoderne i-au impus textului dramatic funcționalități diferite în raportul lui cu întregul spectacolar. Citirea regizorală a operelor dramatice basarabene din anii '90 după grila esteticilor contemporane a fost deci una intuitiv sau asumat postmodernistă. Recitind și reinterpretând suportul dramatic, directorii de scenă din Republica Moldova nu căutau doar să rămână fideli textului, dar și să-și dicteze autoritatea creativă, să dezvolte acțiunea în mod nebănuit și să surprindă în permanență.

Astfel, materia semantică din spectacolul *La Veneția e cu totul altfel...* după piesa lui Val Butnaru, montat în anul 1989 la Teatrul „Luceafărul” din Chișinău, era a unui regizor-dictator. Petru Vutcărău și-a impus ideile sale despre discursul dramaturgic, personaje și relațiile dintre ele printr-o tehnică specifică postmodernității, care preferă colajul vizual și textual autorității monolitice a piesei. Fiind animată de un spirit tineresc de inventivitate și dorință de joc, reprezentația se remarcă prin mai multe scene și găselnițe regizorale inspirate și fulminante, ce salvează spectacolul de monotonie, îi conferă dinamism, uneori ilaritate.

Petru Vutcărău e destul de degajat în procesul de lucru, lăsându-și actorii să-și demonstreze încălcătura, caracteristicile individuale. Este evident că această dezinvoltură își are binecunoscute surse de inspirație în dramaturgia lui Ionescu, Mrozek, Beckett (scena nebuniei lui Euridice fiind într-o măsură chiar un autocitat din spectacolul „Așteptându-l pe Godot”), și se pare că realizatorii spectacolului nici nu ascund acest lucru. Tehnica amplificării tensiunii este cea care declanșează violența textului: gradarea, atât de familiară scriitorilor absurzi, este pusă dincolo de limitele admisibilului, din realitate în hiper-realitate, frizând astfel poeticul. În teatrul pe care Vutcărău îl practică, relația dintre scenariul dramatic și imagine refuză segregările prețioase ale montărilor atâtor altor regizori ce preferă să trișeze prin accesorii recurente de

stil personal, care parazitează substanța unui text. Spațiul teatral compus de Vutcărău e un palimpsest tridimensional, care conține un întreg arsenal cultural: citate, aluzii, ironii, kitsch... În centrul lui rămâne mereu el, regizorul, artistul, ale cărui obsesii, căutări, dileme, traume, amintiri își găsesc sens în dinamica spectacolului. Convingător în toate componentele sale, considerăm și noi că „*La Veneția... e până la urmă rezultatul unor eforturi comune, unui mecanism în stare să funcționeze numai în cazul în care sunt bine montate absolut toate piesele*” [6]. Astfel, spectacolul *La Veneția e cu totul altfel, ce „înglobează tragicul, dizolvat în solventul unui umor amar”* [4], a fost de bun augur pentru un viitor teatru și o probă dublă, atât ca regie, cât și ca dramaturgie.

Piesele lui Val Butnaru și-au găsit deci o realizare scenică modernă și inspirată la Teatrul „Eugene Ionesco”. Cu toată îndrăzneala și convingerea afirmăm că spectacolul *Iosif și amanta sa*, pus în scenă de Petru Vutcărău în 1993, a fost unul revoluționar pentru teatrul basarabean. Într-un spațiu provincial al unui oraș închis din punct de vedere cultural, „*montarea piesei a constituit o întreprindere artistică riscantă și, totodată, curajoasă...*” [5, p. 6], vorbind într-un limbaj scenic direct, actual, european și aducând un aer proaspăt, de racordare la valorile internaționale. Despre acest spectacol criticul de teatru V. Tăzlăuanu scria pe bună dreptate: „*Iosif și amanta sa*” de Val Butnaru este o lucrare cel puțin enigmatică. Montarea de acum câțiva ani a teatrului „Eugene Ionesco” a încercat s-o descifreze într-un spectacol care... n-a făcut decât să-i oculteze sensurile, accentuând ambiguitatea personajului principal și a raporturilor sale cu anturajul” [10, p. 21-22].

Punând în scenă piesa lui Val Butnaru, regizorul inventează un tip de acțiune dramatică, care, de regulă, mimează căutarea unei himere. Referindu-se la această montare, criticul Angelina Roșca scria: „*În „Iosif și amanta sa” spectacolul prevalează asupra textului, creându-se o acțiune care poate fi comentată chiar prin cuvintele lui Artaud: „niște umbre ce apar prin surprindere, o teatralitate cât mai variată, frumusețea magică a costumelor confecționate după modelele unor ritualuri, lumina fascinantă, sunetele captivante ale vocilor..., note muzicale separate, culoarea obiectelor, ritmul fizic al mișcărilor... demonstrarea obiectelor noi și neobișnuite, măști, imagini uriașe, schimbul neașteptat al luminilor, efecte de lumină care conferă senzația frigului, căldurii etc.”*” [8, p. 54]. Printre dominan-

tele acestei montări de la Teatru „E. Ionesco” pot fi menționate: decorurile stilizate, universul insolit, dialogurile absurde, situațiile nefirești. Această variantă scenică a revelat un nou tip de lectură, un model care poate deschide și provoca, în egală măsură, dându-i spațiului teatral o nouă și șocantă definiție. Semnificațiile profunde ale acestei opere dramatice butnariene au fost căutate și în spectacolul reluat, într-o altă formulă artistică nu mai puțin expresivă, de Petru Vutcărău la același teatru 20 de ani mai târziu.

Astfel, în spectacolele de la Teatrul „E. Ionesco” din anii ’90 s-a răspuns îndemnului de a lectura în mod insolit textele naționale postmoderniste, care s-au lăsat ghidate de mâna abilă a unui regizor autoritar și talentat. Mobilele, ce determină creația lui Petru Vutcărău, în general și nu doar în spectacolele după dramaturgia basarabeană, „*sunt savoa-rea grotescului, tema morții (conținutului, sensului, emoției, cuvântului, a vieții lăuntrice, a unei reacții și unei atitudini) și tentația de a distruge schemele fixe, în care este încătușat autorul. Adept al situațiilor puternice, capabile de a produce catharsisul, Vutcărău este maestrul detaliului inclus în contextul unei modernități izbitoare. Se pronunță pentru un schimb continuu de energie, de stări, de emoții, de informații, de pauze. Merge pe alternanța textului cu tăcerea. Se lasă impresionat de tăcerile zguduitoare, pline de tensiune*” [8, p. 114], susținea Angelina Roșca. „Ingenieriile regizorale” care făcuseră din Petru Vutcărău un nume emblematic al teatrului de la intersecția secolelor sunt, pe de o parte, un reflex al necesarei trebuințe de înnoire a regiei, iar, pe de altă parte, sunt o marcă a teatrului conștient că se montează. Regizorul propune o gamă variată de tehnici, „cascade de procedee”, ingenioase și imprevizibile, asimilând în manieră sincretică modalități de expresie din alte domenii. Pavel Proca remarca în acest sens: „*Aproape niciodată spectacolele lui Vutcărău nu s-au consumat în anonim, au incitat spiritele, le-au îndemnat la controverse, au captivat chiar prin neîmplinirile lor, fiind o garanție a spiritului febril împotriva șabloanelor de gândire și expresie, pe de o parte, pe de alta - o afirmare a autenticității profunde a demersului teatral, produs de o echipă care întotdeauna a crezut orbește în regizorul ei. Pledează pentru această afirmație lectura întreprinsă în adâncime, cu finețe intelectuală și deosebită receptivitate la structurile psihice, decuparea precisă și ordonarea expresivă a ideilor, a semnificațiilor în principalele direcții ale*

evoluției dramatice, dar și în detalii de atmosferă și atitudine” [7, p. 227]. Se știe că Antonin Artaud pleda pentru renunțarea la superstiția teatrală a textului și la dictatura scriitorului, unii regizori basarabeni, și îndeosebi Petru Vutcărău, urmându-i apelul și instaurând dictatura regizorului.

Deci, ca și în cazul anilor precedenți, dramaturgii autohtoni și-au găsit regizorii, se pare, după vârstă, temperament, formație, preocupări etc. În stagiunile din anii ’60-80, autori ca Ion Druță, Dumitru Matcovschi, Aureliu Busuioc, Gheorghe Malarciuc, Ion Podoleanu, Constantin Condrea și-au văzut piesele montate de renumiții regizori Valeriu Cupcea, Sandri Ion Șcurea, Ion Ungureanu, Veniamin Apostol, Anatol Pânzaru ș.a. În anii ’90, putem remarca alte tandemuri: Val Butnaru – Petru Vutcărău, Val Butnaru – Mihai Fusu, Constantin Cheianu – Mihai Fusu, dramaturgi bălțeni – Dumitru Griciuc ș.a. Or, într-adevăr, „... *marile experimente și reușite ale teatralității postmoderne sunt identificabile acolo unde teatrul își găsește perechi, parteneri de dialog, acolo unde mariajele cele mai neașteptate se produc*” [9, p. 240-241].

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Belih E. „Doamne, noi suntem ăștia...”: Reflecții pe marginea spectacolului „Noi” de la „Luceafărul”. În: Curierul de seară. Chișinău, 1995, 22 iunie.
2. Cemortan, Leonid. Festivalul național de teatru. Dramaturgia contemporană (Chișinău). În: Coliseum-Teatru, 1997-1998, 2000: ed. 2, Chișinău, 2000.
3. Cincilei, Gheorghe. Să fim instrumente muzicale! În: Coliseum-Teatru, 1997-1998, 2000: ed. 2, Chișinău, 2000.
4. Nechit, Irina. Demnitatea națională în rolul central. În: Tinerimea Moldovei, Chișinău, 22 noiembrie 1989.
5. Nechit, Irina. Scena de nisip. În: Literatura și arta, Chișinău, 21 mai 1992.
6. Olteanu C. „Luceafărul” e cu totul altfel. În: Tinerimea Moldovei, 1989.
7. Proca, Pavel. Notițe pe noițe. Chișinău: Editura „Dragodor”, 2007.
8. Roșca, Angelina. Teatralitatea pre- și post-Vahtangov. Chișinău: Editura Epigraf, 2003.
9. Saiu, Octavian. În căutarea spațiului pierdut. București: Nemira, 2008.
10. Tăzlăuanu, Valentina. Măsura de prezență. Chișinău: Hyperion, 1991.

VALORIFICAREA DANSULUI HORA ÎN SPAȚIUL ROMÂNESC

DOI: 10.5281/zenodo.3597319

Rezumat

Valorificarea dansului hora în spațiul românesc

În articol, autoarea își propune drept obiectiv principal argumentarea necesității studierii și valorificării dansului folcloric, și anume a dansului *hora*, în contextul integrării acesteia în societatea modernă. În acest scop sunt utilizate metoda istorică de abordare a problemei, precum și interdisciplinaritatea, insistându-se pe documentarea izvoarelor apariției dansului, pe valorificarea lui, în special a horei, în viața artistică a societății, dar și în procesul didactic.

Pornind de la esența artei dansului, îndeosebi a dansului folcloric, ca parte decisivă a vieții omului de la sat, este accentuat specificul dansului *hora* în spațiul românesc și perspectiva de cercetare a acestuia, în consonanță cu investigațiile realizate de cercetători în acest domeniu. Din perspectiva valorificării dansului *hora* sunt menționate alte genuri de artă (literatură, film, muzică), în care această specie coreică a constituit tema sau motivul artistic în diferite discursuri culturale.

Cuvinte -cheie: dans, hora, interferența artelor, valorificare, cercetare, educație

Summary

Valorisation of the hora dance in the Romanian space

In the present article, the author has as main objective the argumentation of the necessity of studying and valorising the folk dance, namely the *hora*, in the context of its integration into the modern society. To this end, the historical, as well as the inter-disciplinary methods of approaching the problem are used, insisting on the documentation of the sources of the emergence of dance, on its valorisation, especially of the hora, in the artistic life of society, but also in the didactic process.

Starting from the essence of the dance art, especially of the folk dance, as a decisive part of the man's life in the village, the specificity of the *hora* in the Romanian space and its research perspective are emphasized, in consonance with the investigations carried out by the researchers in this field. From the point of view of valorising the dance *hora*, other genres of art (literature, music) are mentioned, in which this choreic species was the topic or artistic motive in different cultural debates.

Key words: dance, mountain, arts interference, valorisation, research, education.

Alături de muzică și port, dansul este astăzi unul dintre elementele culturii tradiționale, care dau substanță folclorismului autohton, indicând atașamentul pe care românii îl au față de propria lor tradiție culturală. Arta dansului a constituit dintotdeauna un factor unificator și integrator al culturii naționale, testându-i calitățile expresive, în special sub semnul creativității ludice. Or, se știe că forma esențială a vieții, dar și o prioritate funciară a artelor îl reprezintă elementul ludic, iar jocul care instituie reguli, creează ordine, conferă existenței umane un anumit ritm, armonie și echilibru, este o specie ludică, dacă toată cultura este privită sub semnul acestui joc. Tot el delimi-

tează ierarhii în spațiul și timpul social. Așa cum afirmă cercetătorul J. Huizinga în cunoscutul lui studiu „Homo ludens”, la toate popoarele și în toate epocile anume „dansul a fost jocul propriu-zis, cea mai elevată și pură formă a jocului” [6, p. 186].

Dansul este folosit în cel mai larg sens al mișcării corpului, ce poate conține un gest scurt sau implicarea totală a sinelui. În viziunea lui Mircea Eliade, acest fenomen se configurează mai profund: „dansul, arta și magia mărturisesc din atâtea unghiuri diferite instinctul fundamental și ursit al firii omenești: ieșirea din sine, contopirea cu altul, fuga de singurătate, avântul către o libertate per-

fectă în libertatea celui alt” [4, p. 47]. Se știe că în trecutul îndepărtat, dansul era practicat de toată lumea, copii și bătrâni, bărbați și femei, ca fiind forma cea mai comodă de a-și exprima sentimentele de venerație amestecate cu teamă, de bucurie euforică până la căderea amorțitoare, precum și de jale funebă după cei plecați mai de mult sau mai de curând. Mai mult, el era subsumat dorințelor colectivității și prin practicarea anumitor mișcări și gesturi se credea că se pot obține victorii asupra dușmanilor, vânat bogat sau pentru recolte și ploi abundente etc.” [1, p.10] .Cu toate acestea, afirmă cercetătorul Ovidiu Bîrlea în studiul „Eseu despre dansul popular românesc”, cea mai veche formă de artă, dansul popular, a rămas cel din urmă în atenția cercetării științifice, iar unul dintre motive fiind dificultatea notării exacte a mișcărilor [1, p.7].

În cele ce urmează, ne propunem să stabilim unele aspecte în definirea obiectului de studiu HORA, precum și să evidențiem etapele de bază ale evoluției cercetării artei dansului, în special a horei, în contextul culturii coreice tradiționale din spațiul românesc. În prezent, acesta constituie dansul național al românilor, în care oamenii se prind de mâni și formează un cerc; la stră-români “hora” însemna și “coroana boreală”/“constelație”, iar mitologic, *horele* erau știute ca fiind divinitățile prezidând anotimpurile, dar și scurgerea timpului cotidian” [5, p.121].

Din cele mai vechi timpuri dansul este înțeles și ca un vehicul tranzitoriu între arta muzicală și cea plastică, între domeniul audiovizualului și cel al vizualului. El semnifică, de fapt, și una, și alta. Pe de o parte, dansul reprezintă mișcarea coreică veritabilă, ritmul propriu-zis, asociat muzicii și poeziei, iar pe de alta, însuși spațiul delimitat și consacrat al vizualității ordonate, în care se expun pozele corpului, bogăția cromatică a costumelor etc. Pornind de la aspectele esențiale: ocaziile de desfășurare, diversitatea cinetică, ritmică, tipologică, interpretativă și stilistică, dansul *hora* se deosebește esențial de arta coregrafică a vecinilor din est, fiind parte componentă a coregrafiei tradiționale românești.

Unitatea stilistică a dansului este susținută de o mare diversitate funcțională: dansuri ceremoniale, rituale, distractive; de virtuozitate, cu caracter social de petrecere; jocuri legate de ciclul anual; jocuri ce redau procesul de muncă; îndeletniciri; jocuri dedicate fenomenelor naturii; jocuri consacrate florei și faunei; jocuri ce fac parte din

obiceiurile legate de ciclul vieții (nuntă, deces); jocuri ce oglindesc vitejia și demnitatea poporului; jocuri ce redau frumusețea și gingășia femeii; jocuri cu caracter magic; jocuri zoomorfe. Ocaziile de manifestare a jocului popular sunt: hora satului, nunțile, cumătriile, clăcile, zile de naștere, de ziua numelui, diferite manifestări de masă. În cadrul acestor ocazii de joc în majoritatea cazurilor se mai joacă ca pe timpuri după anumite reguli și obiceiuri locale, alte ori sunt invitate persoane care organizează astfel de ocazii, petreceri.

Istoria documentării fenomenelor coreice din spațiul cultural al romanității orientale marchează o evoluție de durată, al cărei debut specialiștii îl plasează în epoca antică. Descoperirile arheologilor completează tabloul destul de vag al artei coreice a precursorilor noștri. De regulă, sunt citate sculpturile neo-eneolitice din Moldova, fragmentele din ceramică din cultura Cucuteni Tripolie târzie, reprezentând scena unui dans ritual de grup de femei legate în cerc, amintind de imaginea cunoscutei statuete “Hora de la Frumușica” ș.a. [7, p.167-179].

Pentru prima dată în epoca modernă din secolul al XVII-lea, poetul german, Martin Opitz de Roberfeld menționează dansul *hora* în poemul său „Zlatna oder von de Ruhe des Gemüthes” din 1622, unde descrie poporul român, inclusiv frumusețea horei românești. Începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea, fenomenul folclorismului a fost puternic conectat la ideologiile și politicile dominante în diferite perioade, fiind influențat, mai mult sau mai puțin direct, de modelele științifice care au marcat științele sociale românești.

Studii valoroase ale coreologilor români, semnate de A. Bucșan, Em. Balaci, A. Giurchescu, C. Costea, Z. Dejeu, A. Ciornei, Gh. Rădășanu Mureș ș.a., consacrate problemelor de morfologie, stilistică și estetică ale dansului tradițional, au elucidat unele aspecte precum: originea autohtonă a dansului “hora”, rolul activ al unor factori interculturali, gruparea fenomenelor coreice naționale etc. [2, p.34]. Folcloristul G. T. Niculescu-Varone, studiind și cercetând coregrafia populară românească, a identificat polivalența horei în arta coreică românească, unde a constatat circa 5332 de jocuri cu numele de horă [8].

Începând cu mijlocul secolului al XIX-lea și până spre mijlocul secolului XX delimităm o perioadă în care contextele, aparținând tradițiilor locale ale dansurilor, erau viabile și aveau funcțiile

sociale și culturale specifice civilizației tradiționale. În paralel, odată cu dezvoltarea intelectualității basarabene, apar primele manifestări în care dansul țărănesc este extras din cultura țărănească locală și adus în spectacole. Mai târziu, în perioada interbelică, cu precădere în orașe, au început să ființeze cluburi de dans în care se practica dansul de origine țărănească. Un puternic impact ideologic a fost în perioada postbelică, când, prinsă în instrumentarul propagandistic comunist, valorizarea dansurilor țărănești în spațiul basarabean a fost dominată de modelul de coregrafiere de tip moiseevist.

Comparând cu trecutul chiar și cel apropiat, începutul secolului XX, dansul, îndeosebi *hora* „se încadra în chip firesc în categoria celor apolinice, care nu sunt într-un număr atât de mare. De altfel în practica rurală, dansul *hora* se arată cel mai adesea drept o îmbinare a dionisiacului cu apolinic: *Hai la horă* (exemplu de dans dionisiac) și *Hora miresei* (exemplu de dans apolinic), susține O. Bîrlea.

Pentru omul modern din secolul XXI, dansul nu reprezintă altceva decât un divertisment sau o formă de a se relaxa sau petrece timpul. Deseori omul modern dansează pentru a ”flirta” cu partenerul/ partenera aleasă, [...]”unde dansul este cel mai comod pretext de a sonda o ființă care stârnește, pentru început, cel puțin curiozitate, un preludiv nevinovat al impulsurilor erotice.” [1, p.10].

O contribuție esențială în arta dansului o constituie și cercetările muzicologilor, printre care îi numim pe C. D. Georgescu, Gh. Sulițeanu, V. Bîrleanu, Fl. Bucescu, V. Chiseliță, ș. a., care și-au dedicat cercetările analizei muzicii de dans românesc din Maramureș, Moldova, Bucovina. Astfel, cercetătoarea Gh. Sulițeanu, studiind muzica de dans din zona Muscel - Argeș, a delimitat patru ”tipuri” muzical-coregrafice de bază: brâu, horă, sârbă, de doi. 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”: sârba, *bătuta-hora*, (h) ostropățul și *hora mare*. Metoda s-a dovedit a fi una inadecvată bogăției stilistice și diversității funcționale a materialului, subliniază V. Chiseliță [2, p.34]. Același cercetător, referindu-se la etape istorice de evoluție a genurilor muzicale, a evidențiat unități noi în structura sistemului tipologic, distingând în cultura tradițională de dans trei

straturi stilistice de bază: *fundamental*, *median* și *superior*, unde stratul stilistic funcțional fundamental cuprinde cinci genuri emblematice (*Hora mare*, *Hora bătuta*, Bătuta-brâu, Sârba și Hostropățul). Ceea ce denotă o „supremație” a genului melodiei de dans *hora* față de alte genuri emblematice [2, p. 34].

Acestei *dominante culturale*, după cum opinează Romulus Vulcănescu, i-au fost dedicate multe opere de artă ale renumitor scriitori și poeți români. Astfel, Alecsandri, a scris celebra *Hora Unirii*, poezie pe care a publicat-o pentru prima dată în 1856, în revista lui Mihail Kogălniceanu *Steaua Dunării* și despre care Mihai Eminescu scria că este „cea mai frumoasă horă a neamului românesc”. Muzica a fost compusă de Alexandru Flechtenmacher. Regăsim descrierea horei și la George Coșbuc în poemul ”Nunta Zamferei”, la Liviu Rebreanu în romanele ”Ion” și ”Ciuleandra”, la povestitorul Ion Creangă în ”Amintiri din copilărie”, cu *horele* din Humulești, iar contemporanul nostru Victor Teleucă a scris poemul ”Sensul horelor”.

Ca rezultat al unor cercetări în domeniul coregrafic, și anume a celor de observație - comparație pe la diverse festivaluri folclorice balcanice, s-a putut observa, după O. Bîrlea, că „jocurile românești de grup nu se aseamănă cu cele bulgare sau sârbești, ci cu cele grecești din insule, care se pare că au păstrat mai fidel repertoriul vechi. [...] Aserțiunea e verificată de asemănările vizibile dintre horele românești și cele eline, așa cum au fost consemnate pe picturile unor vase: aceeași formație în cerc animată de aceleași mișcări pline de grație și de măreție” [1, p.14]. Dansul, fiind încadrat în compartimentul artelor audiovizuale, are scopul de a produce satisfacție și percepție emoțională. Cercetătorii contemporani relevă faptul că aspectul spațial - temporal - energetic al dansului folcloric, și anume *hora* care avea o conotație variată, „și-a păstrat pe o perioadă de aproximativ douăzeci de secole sacralitatea, unde participanții/ dansatorii la dans formează un cerc în care nu sunt primiți decât cei mai curați oameni” [5, p.121]. Hora rămâne a fi factorul permanent al culturii române. Printre cele mai reprezentative dansuri ale poporului român din spațiul actual Republicii Moldova sunt *Hora moldovenească* și *Bătuta*. Mulți coregrafi notorii, precum Vladimir Curbet, Ion Bazatin, Victor Tanmoșan ș.a., au adus omagii acestui dans apolinic, în care s-a reflectat calitatea integrală a individualității fi-

ecăruia, prin căutarea activă a frumosului și prin zbulciumul continuu ceea ce a dus la necesitatea de a-i familiariza și pe alții cu acest proces, adică dansatorii/ participanții la joc/ *horă*.

În timpul jocului horei, aceștia își exteriorizează felul lor de fi, atitudinea firească, în așa fel personalitatea aspirând să se elibereze, să se descătușeze din rutina vieții, tinde spre lumină, spre libertate, unde hora, și dansul în ansamblu, este unica artă care oferă omului cele mai favorabile posibilități de a-și dezvălui individualitatea umană. Auzul muzical, harul poetic sau simțul plastic sunt competențe facultative pentru cei care practică dansul și posedă mișcare ritmică, deoarece dansul este cel mai valid dintre toate categoriile artei populare. În acest sens, un rol important îl are modul cum este educată receptarea dansului și cum este el valorificat în evoluția societății și, respectiv, a artelor.

Jean-Georges Noverre, fondatorul teoriei dansului, sublinia următoarele: „În cazul în care maestrul de balet nu este capabil să trăiască sentimente puternice, el nu va fi capabil nici să le exprime – gesturile sale vor fi reci, fața lipsită de expresie, iar pozițiile corporale lipsite de pasiunea adevărată” [10, p. 375-376]. Astfel, devine necesară tendința de a-i apropia pe coregrafi/ viitorii coregrafi de cultura coreică, ca element primordial al culturii lor profesionale, unde ei trebuie să se bazeze pe cunoașterea surselor, pe caracteristicile esențiale ale culturii tradiționale coreice și pe modalitățile de actualizare în procesul educațional. Formarea orientărilor valorice la studenții coregrafi constituie un fenomen spiritual-moral și educațional complex. Avem în vedere asemenea aspecte educativ-axiologice: tendința spre frumos în coregrafie; reacția estetică; gradul de dezvoltare a reacțiilor senzoriale și a percepției formei, mișcărilor etc.; nivelul de cunoștințe în teoria artei coregrafice; atitudinea selectivă față de valorile artistice ale artei coregrafice; reacția adecvată la valorile general umane și artistice ale artei coregrafice.

În final, evidențiem și rolul interferenței artelor în valorificarea dansului popular, inclusiv a *horei*. Dansul *hora* a fost și este dansul care a primit cele mai multe și înalte aprecieri atât din partea regizorilor consacrați cât și din partea criticilor cineaști, care au reușit să identifice sublimul acestui dans. [9, p. 29]. Totodată, în arta cinematografică din Republica Moldova, fenomenului coregrafiei populare i-au fost dedicate mai multe filme, după

cum demonstrează cercetătorul D. Olărescu, susținând că funcția narativă a corpului omenesc este pe cât se poate de simplă și dorită de către spectator, pe tot atât de importantă ca potențial de comunicare. Toate acestea îi previn pe cineaști de a evita posibilele denaturări ale imaginii și fixării firești a dansului/ dansatorului într-un discurs cinematografic. Cercetătorul se referă la filmele ”Dansuri românești” (1956) și ”Obiceiul primei hore” (1968) ale regizoarei Paula Popescu Dooreanu, ”Nunta pe valea Carșovei” (1983) al regizorului Slavomir Popovici, ”Măria sa hora” și „Ecoul văii fierbinți” al regizorului Emil Loteanu, ș. a., ce constituie ”metafora” omului dansând, care devine un alt om, un om mai sincer, mai divin”.

În concluzii, menționăm că articolul este o cercetare incipientă, cu valoare de prolegomene, asupra dansului popular, în special a horei și a necesității de valorificare a lui în spațiul cultural-artistic, dar și în procesul educativ-didactic. Constatăm că cercetătorii au abordat din diferite perspective caracterul sintetic al acestuia (comunicare prin mișcarea corpului, prin specificul melodiei ș.a.) și, totodată, hora ca unul dintre dansurile model ale neamului a constituit izvor de inspirație pentru creatorii de frumos din alte genuri ale artei. Am profilat astfel rolul unor generații de oameni de creație, muzicologi, coreologi, coregrafi, poeți, scriitori, regizori, cineaști și pedagogi, care au știut să identifice, să îmbogățească și să revalorizeze resursele dansului folcloric, și anume a dansului *hora*, și să le pună în misiunea dezvoltării durabile a societății, fără a compromite posibilitățile de satisfacere a nevoilor generațiilor care vor urma.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Bîrlea, Ovidiu. Eseu despre dansul popular românesc. București: Editura Cartea Românească, 1982.
2. Chiseliță, Vasile. Rezonanțe ale dialogului cultural european și probleme de clasificare a muzicii tradiționale de dans din Moldova/ Basarabia și Bucovina. În: Arta. Arte audio-vizuale, 2012, p. 33-39.
3. Chiseliță, Vasile. Muzica de dans din Basarabia și Nordul Bucovinei ca obiect de studiu. Stadiul actual al cercetării. În: Arta. Arte audiovizuale, 2006. p. 20- 34
4. Eliade, Mircea. Solilocvii. București: Editura Humanitas, 1991.

5. Gherga, Eugen. Originea GHERGA, Volumul 2.: <https://ru.scribd.com/document/396901656/2-OG-19.pdf> (vizitat 03.05.2019)
6. Huizinga, Johan. Homo ludens. V teni zavtrašnego dnea (Perevod s niderlandskogo i primecianie V.V. Oșișă), Moskva: 1992.
7. Marinescu-Bîlcu, Silvia. Dansul ritual în reprezentările neoliticului din Moldova. În: Studii și cercetări de istorie veche și arheologie, 2, tom 25. București: Editura Academiei Române, 1974.
8. Niculescu-Varone G.T. Jocurile naționale românești, București: Editura ziarului „Universul”, 1938.
9. Plămădeală, Ana-Maria, Olărescu, Dumitru, Tipa, Violeta. Arta cinematografică din Republica Moldova. Chișinău: Editura Grafema Libris, 2014.
10. Новерр, Жан-Жорж. Писма о танце и балете. Москва-Ленинград: Искусство, 1965 / Noverr, Jean Georges, Pisima o tantze i balete. Moskva, Leningrad: Isscustvo, 1965.

Teatrul de animație într-un colaps creativ (Teze și antiteze de la masa-rotundă din cadrul Festivalului Internațional al Teatrelor de păpuși *Sub căciula lui Guguță*)

Primăvara aceasta Festivalul Internațional al Teatrelor de păpuși *Sub căciula lui Guguță* și-a lansat ediția sa jubiliară, cea de a X-a. Prima ediție a debutat acum două decenii în primăvara anului 1998, înscriind unul dintre cele mai longevive fes-



tivaluri care a rezistat vicisitudinilor timpului. Pe parcurs Festivalul a cunoscut ediții mai bogate și mai modeste în spectacole, în dependență de situația materială a teatrului și a susținătorilor săi. Dar teatrul a făcut tot posibilul să mențină unicul Festival Internațional al Teatrelor de păpuși, familiarizând spectatorul autohton cu valorile artei păpușărești din diverse spații. Grație festivalului *Sub căciula lui Guguță*, am savurat din tradițiile teatrelor de păpuși din Bulgaria, China, Kazahstan, Germania, Franța, Lituania, Bielorusia, Rusia, Taiwan, Ucraina, și desigur, am cunoscut teatrele din România.

Inițiat ca un Festival al prieteniei, care își aduna prietenii la mijlocul primăverii, nu doar la vizionări de noi spectacole, ci și la un schimb de opinii, a unor discuții în jurul artei teatrale, a tendințelor teatrului de păpuși „*La o cafeleuță sub căciula lui Guguță*”, cum obișnuia să organizeze întâlnirile păpușarilor Victor Ștefaniuc, primul director al teatrului *Guguță* și inițiatorul Festivalului. Astfel, după spectacole oaspeții făceau schimb de impresii asupra spectacolelor vizionate,

și împărtășeau din planurile de creație, concepte de dezvoltare în continuare a artei teatrale în general, și a celei păpușărești, în particular. Aceste întâlniri cu timpul au devenit o necesitate pentru actorii teatrului *Guguță*, care tindeau de a se alinia la standardele europene.

Ultimele ediții ale Festivalului au demonstrat un nivel, încât poate fi pus alături de multe alte festivaluri din România, care își propun un discurs intercultural, schimb de experiență. Tradiția festivalurilor mari europene includ în programul său și conferințe practico-științifice, unde se pun în discuție problemele actuale ale teatrului de păpuși. În acest context s-a înscris și masa rotundă cu genericul *Probleme stringente ale teatrului de păpuși*, organizată în cadrul celei de a X-a ediții a festivalului *Sub căciula lui Guguță*, la care au participat directori de teatre, regizori, actori, manageri din România, Ucraina, Rusia, Kazahstan și, desigur, Moldova. Subiectul dezbaterilor a fost problemele actuale ale teatrului de păpuși, începând cu cele artistico-estetice, de limbaj și terminând cu cele economice/materiale.

Discuția a fost deschisă de către regizorul Mihail Urițki din Kiev (Ucraina), care a făcut o trecere în revistă a teatrelor de păpuși din țara sa, menționând rolul noii generații de regizori: „Referindu-mă la situația teatrului în Ucraina, vreau să accentuez că teatrul ucrainean trăiește în prezent o revoluție, un bum teatral. Au apărut mulți regizori tineri interesanți, creația cărora este orientată nu spre tradițiile teatrului sovietic, dar la cele ale teatrului european. În Kiev activează mai mulți regizori tineri, precum Maxim Kalenko, Stas Jarkov, Tamara Trunova. Desigur, creația lor provoacă și întrebări, dar e vorba de o generație nouă de regizori, care propune noi viziuni în teatru, fapt care bucură. Aceasta este situația teatrului ucrainean în genere, dar în ceea ce ține de teatrul de păpuși, el rămâne în urmă. Deși, și aici activează câțiva regizori interesanți. În opinia mea cel mai bun teatru de păpuși din Ucraina este cel din orașul Harkov, unde montează tânăra regizoare Oxana Dmitrieva. Nu pot s-o calific ca un păpușar absolut, mai degrabă ea lucrează în stilul unui teatru sintetic, într-o măsură mai mare preferă teatrul dramatic, dar cu limbajul teatrului de

păpuși. De menționat, că acest teatru are tradițiile sale, o cultură aparte a spectacolelor pentru maturi. În prezent în repertoriul teatrului există două spectacole după Cehov, două după Shakespeare (*Regele Lear* și *Hamlet*), *Cevengur* după Platonov, *Maestrul și Margarita* după M. Bulgakov, *Noaptea de mai* după Gogol, ce formează un repertoriu clasic de calitate.

Interesante sunt viziunile regizorului Alexei Kravciuk de la teatrul de păpuși *Și oameni, și păpuși* din Lvov, care experimentează nu doar în limbaj, ci și în dramaturgie, montând *Ecleziastul* sau spre exemplu, în spectacolul *Hamlet*, personajul principal este jucat de o actriță. Acum lucrează asupra unui nou spectacol - la *Faust*.

La Teatrul central din Kiev activează Igor Fidirko, la Lvov – Iana Kitarenko. Din garda veche a-și menționa regizorul Mihail Eremciuk, care s-a aflat mulți ani în fruntea teatrului de marionete, până nu demult considerat cel mai bun teatru în Ucraina. Anume în teatrul de marionete Eremciuk a atins perfecțiunea absolută. În repertoriul său pentru maturi se juca *Livada de vișini* de Cehov, *Macbeth* ș.a.

Teatrul de marionete are astăzi mari probleme: au rămas fără clădire. Vreau să amintesc câteva crâmpie din istoria acestui teatru de marionete, care a început ca un teatru particular. La festivalul din Ujgorod, unde au prezentat unul din primele sale spectacole, *Trăia pe lume un bătrân*, a fost organizat un Demers din partea festivalului pentru ca teatrului să i se ofere statut de teatru municipal. Poate am putea și noi, din partea festivalului nostru *Sub căciula lui Guguță*, să înaintăm un Demers pentru susținerea unicului teatru de marionete din Ucraina”.

În continuare Mihail Urițki s-a referit la sistemul de pregătire a cadrelor pentru teatrul de păpuși, despre noua lege referitoare la teatru, care are și plusurile, dar și minusurile sale, despre finanțarea teatrelor și salariile actorilor etc. Încă o problemă la care s-a oprit în mod special regizorul ucrainean, reieșind și din spectacolele prezentate în cadrul Festivalului: „La noi au încetat să iubească păpușa, să o mânguiască profesionist. Acum cea mai populară formă de păpușă este păpușa-planșet/ a la *planchet*. Eu n-o iubesc, pentru că înțeleg că nu-mi ajung mâini ca s-o mânguiesc la nivel. Dar am impresia că mulți actori cred, că e destul să plimbi păpușa dintr-un loc în altul. Și aceasta s-a văzut foarte bine în cadrul festivalului...”

În ultimul timp, urmăresc un paradox: spec-

tacolele puse în scenă de studenți (lucrările de licență) sunt cu mult mai interesante și mai profesionale decât cele ale teatrelor profesioniste”.

Discuția a fost continuată de Liubov Velicko, directorul Teatrului de păpuși din Cerkas (Ucraina), care a menționat: „Fiecare teatru este un organism aparte, e ca o familie cu bucuriile și problemele sale, pe care încearcă să le rezolve cu propriile forțe, căci statul nu prea are timp și interes ca să susțină teatrele de păpuși. În Ucraina, în primul rând, sunt susținute teatrele naționale, dar teatrele de păpuși nu au statut de național. Și teatrul nostru, considerat un teatru bun, are în repertoriu spectacole pentru maturi, precum *Kvarțet* de Miller, *Natalka-Poltavka* (1889) după piesa lui Ivan Kotlearevski, *Văduvele* de Mrozek... Am participat la o serie de festivaluri internaționale, am fost la festivalul din China și nu o dată. Consider că suntem un teatru experimental, nu mă tem de această apreciere, căci în teatru montează Grușevski, care încearcă să experimenteze...”. Referindu-se la problemele arzătoare ale teatrului, Liubovi Velicko cu multă durere a vorbit despre clădirea teatrului, construită din lemn încă în 1820, ce necesită o reparație capitală.

Despre experiența sa unică de organizare a activității teatrului de marionete din Kiev, care la momentul dat a rămas fără clădire, ne-a mărturisit și Natalia Maiorova, managerul teatrului: „acest teatru unic în felul său, trecând prin atâtea probleme a reușit să-și păstreze colectivul, care continuă să lucreze în condiții ieșite din comun... Cu un an în urmă, când m-am angajat la teatru și am văzut cincispe spectatori în sală, m-a cuprins groaza. Eu, în calitatea mea de nou menajer al teatrului, mă gândeam cum să ajutăm teatrului? Atunci am deschis ușile teatrului și i-am invitat gratis pe toți doritorii. Și au venit șapte mii jumătate de persoane. La început noi îl întâlneam pe fiecare spectator, îl întrebam cum îl chemă, de ce iubește teatrul. Am început să ținem corespondență cu acești șapte mii de spectatori, am format un fan-club al iubitorilor de teatru de marionete. Apoi am ieșit cu rugămintea să aducă la teatru copii, aveam nevoie de a face planul, să punem pe cont câteva copeici ca să plătim actorilor... Părinții au devenit sponsorii noștri, noi am început să lucrăm cu părinții...”

Un proiect interesant l-am realizat cu *Muzeul cărții* de pe teritoriul complexului muzeal Lavra, unde am adus spectatorul. În acel spațiu, într-o atmosferă specifică de muzeu, ne-am organizat

spectacolele noastre...”

Un discurs însuflețit, cu multă patimă și cunoștință de cauză despre situația teatrelor de păpuși din spațiul românesc, a fost susținut de Toma Hoge, regizor din România și președintele juriului. Deși problemele materiale ale teatrelor țin de activitatea directă a acestora, regizorul s-a axat pe probleme de creație, a tehnicilor de mânăuire a păpușii, care, reieșind din spectacolele prezentate la festival, a intrat într-o perioadă de criză. În discursul său Toma Hoge a menționat: „E adevărat că fără bani nu putem face teatru sau din sărăcie îl facem de proastă calitate. Problema mare și foarte gravă, începând din România, Republica Moldova, Ucraina și Rusia, în special, în partea de est, acolo unde exista o imensă tradiție a păpușăriei, și, când spun tradiție, mă gândesc, în primul rând, la sfântul actor-păpușar, care te făcea să plângi și să râzi, care tu uitai de tine că ești ca spectator în sală. Truda actorului se vedea în două planuri: în primul rând, în personajul care ți-l oferea cu trup, minte și suflet. Și când spun – personaj – am în vedere și mânăuire. Și, în al doilea rând, actorul care lucrează în sudoarea muncii lui. Astăzi nu mai există nimic din aceste lucruri. Nu vreau să-l plagiez pe Mihail, dar este inadmisibil ce vedem astăzi, aceasta nu este teatru de păpuși!. Credeți-mă, acesta este spectacol cu niște păpuși!..(..).

Din păcate și în România sunt puțini regizori, care au bucuria și dorința de-a lucra cu actorul, cu atât mai mult că, neexistând o școală de regie de animație, atunci cine îmbrățișează acest drum? L-a îmbrățișat acel regizor, care în interiorul său și-a descoperit plăcerea, dragostea pentru păpuși sau un actor-păpușar, care a profesat zeci de ani și după acei ani de trudă, și-a dat seama că poate să-i învețe și pe alții. De fapt, ce înseamnă regie în teatrul de animație? Înseamnă mânăuire, să ai această răbdare, această bucurie, această imensă plăcere de-a lucra cu actorul. Cu toată sinceritatea vă mărturisesc, că dacă fac acest lucru, o fac dintr-o plăcere, dintr-o bucurie a mea, sunt egoist și fac ca să-mi fie mie bine...

Și vii într-un festival, unde există țări și teatre cu tradiție și vezi aceleași maimuțe, care trec de la curte la grădină și de la grădină la curte, și-n cel mai fericit caz mai trece puțin pe planul doi. Unde-i actorul-păpușar, unde-i regizorul: mama lui de regizor, pentru ce ia bani? Că dacă vrei să faci teatru de dramă, te duci la teatru de dramă și-i spui actorului: «stai pe fotoliu, stai pe canapeleuță, deschide dulapul, închide dulapul etc...». Dar la

păpușărie trebuie să-ți sufleci mânicile, nu spun nimic nou, și ore în șir să încerci cu actorul. Teatrul de animație trebuie să-l descoperi. Atunci și acolo, aici nu-i matematică. Există reguli de bază de la care pornim, dar spectacolul se naște încercând acolo și lucrând, alegând cel mai bun...

Intervenția lui Mihail Urițki: „Când văd actorul în plan viu, eu vreau să înțeleg cine-i el? Noi jucăm, păpușa e acolo, dar actorul cine-i? Cine suntem noi? Noi suntem pur și simplu, discutăm sau noi ducem o încărcătură, ori noi suntem actori care am murit în păpușă, ne-am dizolvat în ea? Niciodată nu mi-a fost clar cine este actorul acesta...”

În susținerea acestui discurs a fost și regizoarea Oana Leahu de la Târgu Mureș: „Sunt nu doar cadru didactic, dar și regizor și pot să vă spun care este marea durere. Atunci, când lucrezi la un spectacol, este foarte greu să găsești scenograful, și, când a-i găsit scenograful, de acum nu mai găsești constructorul de păpuși, care să realizeze ideile. Și cred, că multe spectacole arată cum arată prin faptul că scenograful și regizorul trebuie să găsească soluții alternative. Și de asta uneori în spectacol nu se animă păpuși sau obiecte destinate sau făcute special pentru teatrul de animație și devin spectacole cu scaune, cu mingi, cu fluturi, cu păsărele din comerț, cu uși și haine de la *second hand*. Uneori aceste spectacole reușesc, dacă au un regizor talentat și inteligent și un scenograf pe măsură. Mai mult decât atât, ele sunt premiate la festivaluri pentru că se spune WOW! Avangardă! Am avut norocul să învăț de la primul meu spectacol din teatrul de animație *Micul prinț* (2000), și am avut ocazia să lucrez cu unul dintre cei mai mari scenografi ai teatrului de animație, care s-a stins acum 2-3 zile – Eustațiu Gregorian (pictor-scenograf de la teatrul *Colibri* din Craiova), și cred că un regizor poate să învețe foarte mult de la scenografi și de la actori. Probabil, că universitățile ar trebui să facă ceva ca să depășească această situație de criză. E dificil de-a lucra cu tinerii care vin la facultatea de scenografie și nu mai vor să deseneze sau să facă modelaj în lut pentru că totul există în Internet și totul se poate face fals, în media.

Mai există o problemă, pe care o consider destul de gravă – cea a integrării mijloacelor multimedia, așa-zise, moderne. Or fi ele moderne la noi, căci în America s-au demodernizat deja. Pentru că uneori ea poate fi organică și foarte bine într-un spectacol. Dacă îmi permiteți, voi da exem-

plu din festival, după părerea mea, funcționează: pentru mine în *Povestea unei mame* (Teatrul Ist-Art din orașul Nicolaev, Ucraina) mijloacele media erau integrate bine în tiparul spectacolului. Cred, că trebuie să avem grijă ca integrarea acestor mijloace sau folosirea lor să nu aducă la peirea păpușii la modul definitiv. Cred că teatrul de animație este un teatru, în care imaginea este extrem de importantă, imaginea specifică teatrului de animație este valoroasă fiind creată de păpușă, actor, decor, univers muzical.

Nu vă supărați, dar vreau să vă spun, că până la urmă avem arta pe care o vrem și ne-o facem. Pentru că ține de noi să spunem: Nu! nu vreau să arunc cu păpușa în toate părțile, ține de noi să ne respectăm profesia”.

Reprezentanții teatrului de păpuși din Kazahstan s-au referit la o altă problemă a teatrului. Este vorba despre dramaturgia contemporană națională, problemă comună și pentru alte spații, în mod special, pentru teatrul nostru. Problema dramaturgiei naționale pentru teatrul de păpuși este una actuală, – a susținut Nadejda Nasarova, regizoarea teatrului din Aktau: „Înainte de-a deveni independenți, toate teatrele de păpuși aveau cam același repertoriu – *Cenușăreasa*, *Buratino* etc. Astăzi se așteaptă noi personaje. Și apare problema dramaturgiei pentru teatru de păpuși. Ne-am adresat ministerului să inițieze niște programe de tipul *Dramaturgie copiilor*, dar n-am avut rezultate. Am început să scriem singuri pentru teatru.

Însuși spectacolul adus la Festival, *Poveștile bunicuței Aijan*, este inspirat din tradițiile populare kazahe. Nu există o asemenea poveste, textul este original și scris anume pentru această actriță. Am mai multe piese, dar eu nu sunt dramaturg, sunt regizor și pentru mine apare întrebarea: cum să combini cultura națională, tradițiile cu ziua de azi, să crezi pentru copii să le fie și interesant, dar și educativ. Noi vorbim despre patriotism, e un cuvânt frumos, dar cum să-l faci pe copil să-și iubească țara?

Majoritatea teatrelor aduc la festival spectacole pur naționale, dar să fim serioși, ele nu spun nimic, ele nu sunt spectacole, lucrări de artă. De fiecare dată când începem lucru cu un text contemporan, suntem în dificultate să nu ajungem la chitch.

În Kazahstan avem nouă teatre profesionale, dar activează numai șapte. Din acestea șapte teatre nici unul nu are un scenograf profesionist, nici un teatru nu are constructor de păpuși. În ultimii 25 de ani n-au fost pregătiți asemenea specialiști. Iar

cei care și-au făcut studiile la Moscova, Leningrad, sunt de acum la pensie. Avem pictori-scenografi foarte buni, dar ei sunt în teatrul dramatic. Unicul lucru ce ne bucură sunt actorii – toți actorii au studii superioare, toți sunt păpușari de forță”.

Despre situația teatrelor de păpuși din Republica Moldova s-au expus Gabriela Lungu, directorul teatrului *Guguță* și Nina Lefter, actriță la teatrul republican de păpuși *Licurici*.

Nina Lefter s-a referit la situația dificilă a teatrului republican de păpuși Licurici: „După moartea lui Titus Jucov, care ținea „hășurile”, activitățile în teatru mergeau și era o viață, acum ceva se întâmplă. Noi nu avem direcție, nu avem un director artistic, noi avem un director adjunct, care odinioară era un director tehnic, care nu poate să ia decizii ș.a.m.d. Îmi pare rău, că nu mai sunt și alte persoane importante din teatru, ca să audă lucrurile acestea. Pe lângă faptul că nu avem regizori, și spectacolele noi, plutim într-o mlaștină, când degrabă n-o să avem nici actori. La AMTAP nu există nici catedră de teatru de păpuși, iar după noile legi ale statului, măestri, care cunosc specialitatea și posedă măiestria artei păpușărești, n-au dreptul să predea, să pregătească specialiști în domeniu, fiindcă nu au titlul de doctor. Se întâmplă ceva foarte straniu. Mie, fiind doctorandă, mi se propune să deschid grupă de păpușari, dar eu n-am experiență și nu sunt pregătită pentru a-mi asuma așa o responsabilitate. E o problemă dificilă, care ar trebui rezolvată, căci vom rămâne fără teatru...”

Fiind vorba despre problemele teatrului *Licurici*, regizorul Toma Hogeia n-a putut să rămână indiferent, confirmând temerile actriței Nina Lefter: „Eu cunosc teatrul *Licurici* de 20 de ani, de când am montat spectacolul *Flautul fermecat*, care a primit premiul UNITEM. Atunci Titus Jucov era pe val, Jucov era inima acestui teatru. Acest teatru este azi ca un om bolnav, care are ficatul bolnav, rinichii, șira spinării, dar mai funcționează ceva din inima lui Titus. Și când zic inima lui Titus, am în vedere că și azi se joacă spectacolele lăsate de Titus. Situația este îngrozitor de dramatică, este dezastruoasă, este inadmisibil ca după 5-6 ani ministerul n-a făcut nimic cu un teatru republican!. Și acest teatru s-a distrus și la propriu și la figurat... Acest teatru va dispărea de pe harta culturii Republicii Moldova. Sunt un om cu experiență, care am lucrat în acest teatru și văd dezastrul de azi – și clădire, și colectiv, și repertoriu și totul este distrus și au rămas doar 2-3 oameni care încearcă să supraviețuiască. Ar trebui să semnăm o petiție

din partea Festivalului ca să se ia măsuri pentru redresarea situației create”.

Problemele la care s-a referit Gabriela Lungu, directorul teatrului Guguță, au fost, în primul rând, lipsa unei legi despre teatrul de păpuși, care ar pune în valoare acest gen de artă teatrală și ar apăra interesele profesionale; pregătirea profesională a specialiștilor pentru teatrul de păpuși, lipsa atenției din partea organelor de resort etc.

Participanții la masa rotundă au decis să semneze o Petiție adresată Ministerului Educației, Culturii și Cercetării pentru a soluționa, în sfârșit, problema directorului artistic al Teatrului republican de păpuși *Licurici* și de-a nu permite distrugerea unui teatru republican cu tradiții bine cunoscute și cu o istorie de peste 70 de ani.

Violeta TIPA



Festivalul internațional *Lalka też człowiek*, ediția a XIII-a, 7-14 octombrie 2018, Varșovia, Polonia

Festivalul Internațional de teatru de păpuși și film de animație pentru maturi *Lalka też człowiek*, organizat de Teatrul *Una Teatr Niemożliwy* din Varșovia lasă de fiecare dată impresii de neuitat. Prin ce impresionează acest festival, care are loc în aurul toamnei, care își propune mereu să aducă



cele mai diverse teatre, diverse tipuri de păpuși de la cele tradiționale (care își au o istorie de peste un secol!) până la cele mai moderne forme și tehnologii, cele mai noi experimente în limbajul teatral. Aici, la acest festival se întâlnește tradiția cu modernitatea, provocând discuții asupra evoluției teatrului de animație...

Este deosebit de simbolic însuși genericul festivalului *Lalka też człowiek* - Păpușa e la fel om, semnificând posibilitățile păpușii de-a transmite trăiri și sentimente, de-a aborda întregul univers de probleme general-umane. Ghidați de acest generic, vom încerca să evidențiem unele dintre cele mai reușite spectacole cu diverse mesaje și fond ideatic.

Și ediția a XIII-a (7-14 octombrie, 2018) a Festivalului a adunat spectacole din cele mai di-

verse spații geografice, precum Italia, Olanda, Slovenia, SUA, Rusia, Ungaria și, desigur, Polonia, care au demonstrat posibilitățile și abilitățile actorilor păpușari, care știu „a dirija” păpușile pentru a provoca cele mai diverse stări și personaje. Teatrul gazdă *Una Teatr Niemożliwy*, fiind unul independent, respectiv, și în competiție sunt invitate, în primul rând, companiile teatrale independente, în special, cele care experimentează cu limbajul teatral, cu tehnici noi, mediile audiovizuale, care devin parte integrantă a spectacolului. Căci inițiatorii Festivalului Marek b. Chodaczynski și Marek Zurawski își propun, ca și la edițiile precedente ale Festivalului, să pună accentul pe varietatea spectacolelor din punct de vedere al mânăuirii, al formulelor stilistice, organizând un program cât se poate de divers ca gen, ca tematică, limbaj și tehnică de prezentare. Din această perspectivă e conceput și programul Festivalului. Aici fiecare trupă teatrală prezintă o lume aparte, în care ancorează spectatorul, călătorind prin intermediul spectacolelor prin lumi și epoci, descoperind păpuși-personaje, caracteristice diverselor culturi, precum și aducerea în scenă a textelor de la cele mai vechi până la cele mai recente apariții. Anume prin prisma păpușii și a tehnologiilor, teatrul de păpuși pune în discuție problemele lumii contemporane.

În această ordine de idei, Festivalul este nu doar o varietate de spectacole ca formă și structură, ci și o platformă deschisă de prezentare a inovațiilor de ultimă oră, precum și a dezbaterilor referitoare la teatrul de păpuși actual, care este mereu în căutare.

Ediția anului 2018 a Festivalului s-a concentrat în mod special pe forme de spectacole de cameră, pe monospectacole, în care prevalează discursul feminin: prin prezența actrițelor care au evoluat în marea majoritate, precum și tematica propusă, integrată într-o problematică feminină, scoțând în prim-plan condiția femeii în societatea contemporană.

Exemplu poate servi spectacolul *Victoria 2:0* al teatrului „Moment Maribor” din Slovenia, care a deschis Festivalul și i-a conferit tonul prin formule noi. Spectacolul, în regia lui Zoran Petrovic, jucat cu multă dăruire de actrița Ana Zala

Știglic, se axează pe conceptul de întăietate și victorie, superioritate, dar și dispreț. Conceptele de bază pe care își construiește eroina întreaga viață sunt: „Câștigătorii sunt încrezători. Câștigătorii sunt pasionați. Câștigătorii se apreciază. Câștigătorii știu ce doresc și cum să realizeze. Câștigătorii nu renunță niciodată. Câștigătorii sunt disciplinați. Câștigătorii nu așteaptă condiții perfecte. Câștigătorii știu că cel mai mare risc este să nu-și asume nici un risc. Câștigătorii se compară numai cu ei înșiși. Câștigătorii nu au nevoie de confirmarea nimănui. Câștigătorii sunt sănătoși și mănâncă sănătos. Câștigătorii sunt frumos construiți și au buzunare frumoase, solide și compacte. Câștigătorii iubesc viața. Și viața îi iubește” etc., etc. Orice acțiune întreprinsă de eroină este de a-și demonstra superioritatea sa într-o lume suprasolicitată/ aglomerată de valori efemere.

Performans-ul *Victoria 2:0* este un amalgam de nuvele prezentate consecutiv într-o combinație de la teatrul dramatic la cel de păpuși, acțiuni ce se desfășoară într-un decor (scenografie și coautori ai designului vizual Monika Pocrnjic și Toni Soprano) suprasolicitat de o mulțime de obiecte casnice – de la bicicletă, la calculator, monitor, frigider (plin cu diverse produse), mixer în care actrița va prepara „coctailul vieții și a victoriei” și multe alte mărunțisuri, ce au aglomerat întreg spațiul scenic, reflectând haosul în care trăiește omul contemporan, ghidat de mediile actuale, pentru a ține piept tuturor invențiilor/inovațiilor timpului. Întăietatea spre care tinde protagonistă devine stilul ei de viață. Întreg spectacolul este un maraton pe carte-l parcurge pentru a-și demonstra superioritatea, a se afla în topul câștigătorilor la toate capitolele – de la corpul bine făcut până la relațiile în cuplu. Spectacolul reflectă problema tinerei de azi, care pretinde prin toate mijloacele posibile și imposibile să atingă superioritatea, nu importă cu ce preț își atinge victoria.

Referindu-ne la utilizarea noilor tehnologii digitale, remarcăm că aici are loc o inversare de situație: nu păpușa este mânăuită pentru a-i da viață, ci prin mișcarea /mânăuirea unei mini camere de luat vederi, imaginile căreia, direct proiectate pe ecran, fascinează prin iluzia mișcării create și efectele sale. Prezența tehnologiilor, incluse ingenios în structura spectacolului, a surprins publicul și juriul, care i-a acordat spectacolului *Premiul pentru utilizarea tehnologiilor moderne în spectacolul de păpuși*.

În același context, ne referim și la spectacolul *The Last Rat of Theresienstadt/ Ultimul șobolan din Terezina*, spectacolul trupei independente americane, care s-a învrednicit de *Marele premiu* al Festivalului. Spectacolul *The Last Rat...* este un ecou al celui de-al Doilea Război Mondial, rănile căruia încă mai sângerează. Aduce în prim-plan chipul femeii, istoria tragică a actriței de cabaret Zofia, care a trăit experiența lagărului de concentrare din Terazin (Theresienstadt cunoscut ca ghetou înființat de SS în orașul de garnizoană Terezin pe teritoriul Cehoslovaciei), considerat un „lagăr model”, unde erau aduși evreii din diferite localități înainte de a fi trimiși către lagărele de exterminare Treblinka și Auschwitz (Polonia). Pentru a-și menține moralul său și al celor din jur, Zofia organizează un cabaret. Istoria are multe tangențe cu realitatea: Hilary Chaplain, interpreta principală, în rolul cântăreței, precum și autoarea textului, pe care l-a scris inspirată din povestirile auzite de la cei care au trăit ororile și coșmarul acelor timpuri, utilizând desene originale, cântecele acelor timpuri.

Ultimul șobolan este un spectacol complex, în care se utilizează cele mai diverse elemente/mijloace preluate din limbajul filmului de animație, teatrului de umbre, păpușa de tip *bunracu*, mânăuită cu multă măiestrie de doi actori, precum și jocul actorilor pe viu, structurate cu multă ingeniozitate și pasiune pentru opera creată.

Toate secvențele din lagăr sunt expuse prin proiecție directă pe ecran, fapt ce nu minimalizează deloc tragismul trăirilor, doar constituie o modalitate de a reda distanța timpului trecut, care șterge din memoria umană momente din cele trăite. Privești la evenimentele trecute ca la un film...

În aceeași tematică feminină se include și spectacolul „Pobudka/Wake Up”, o interpretare solo a Nataliei Sakowicz, inspirată de cele mai populare basme ale fraților Grimm, care au fost și vor rămâne mereu în atenția regizorilor de teatru și film. Dacă în teatru pentru copii aceste povești prezintă o transpunere mai mult sau mai puțin fidelă textului original, atunci spectacolul jucat de actrița și dansatoarea poloneză din Bialystok pretinde spre o interpretare a poveștilor, o recitare prin filiera zilei de azi, când domnișoarele, în prag de maturitate, sunt într-o dilemă: ce cale să apuce - spre Frumoasa Adormită sau Scufița Roșie? Or, viața este asemuită cu o pădure, în care se rătăcește eroina chiar la început de cale, ieșită la o întâlnire cu cineva, care avea să-i ofere un loc

de lucru. În această schimbare de decor, de situații se perindă modele, ce propun o diversitate de formule de viață, stil și comportament, dezorientându-l și mai mult.

Însuși utilizarea diverselor forme de păpuși și măști, prefigurează diversitatea lumii și a concepțiilor de viață spre care ar putea merge tânăra ajunsă în pragul vieții. Or, grupul de creație: scenografa Maria Żydel, compozitoarea Anna Stela, regizoarea și interpreta Natalia Sakowicz au reușit să ne provoace curiozitatea, schimbând și optica, orientându-ne de-a privi lumea dintr-o nouă perspectivă, prin prisma metaforelor și simbolurilor vieții femeii moderne, care caută cu frenezie modelul optim de comportament și stil, plonjând de la Frumoasa Adormită până la Scufița Roșie...

Spectacolul *Preludiu* (Preludes. Duck Death Tulip) al trupei independente italiene *La Capra Ballerina Puppet Theatre*, în viziunea regizorală a lui Damiano Privitera și a Laurei Bartolomei a avut la bază povestea scriitorului și ilustratorului german Wolf Erlbuch *Rața și moartea* (Duck, Death and the pulip/Eude, Tod und Tulpe), o fabulă filosofică despre viață și moarte. Deși e destinată copiilor, punerile în scenă și ecranizările ei au un profund mesaj existențial. Până la ora actuală cea mai cunoscută ecranizare în limbajul filmului de animație este semnată de regizorul Matthias Bruhn (2010, nominalizat la Premiul *Oscar* pentru film de animație de scurt metraj), care utilizează creativ ilustrațiile autorului.

Or, substratul simbolic-filosofic, exprimat în ideea că ființa este mereu în preajma morții, incită regizorii la interpretarea textului, propunând viziunile sale. În cadrul Festivalului spectatoriilor au putut urmări o interpretare propusă de către artiștii italieni.

Spectacolul se joacă într-o scenografie minimalistă: acțiunea are loc pe un pat, pe care Bătrâna femeie se află în fața preludiului unei circumstanțe inevitabile. Rața (păpușa) reprezintă spiritul uman care încearcă să mediteze, dezvăluind unele dubii și ne face să acceptăm inevitabilul.

Nu a rămas în afara atenției nici păpușa-rața din spectacol. Este o păpușă creată după tehnologia inventată de fizicianul rus Vladimir Zaharov, cunoscut în întreaga lume prin invențiile sale – a păpușii pentru încheietura mâinii. Marionetele pentru încheietura mâinii prezintă pentru actriță Laura Bortolomei „punctul de întâlnire între tehnologie și arta spectacolului”. În viziunea actriței păpușa e foarte dependentă de mânuitor, face

legătura dintre păpușă și mânuitor deosebit de strânsă, făcând din mânuitor o parte integrală...

Printre trupele teatrale independente la festival a fost prezent și Teatrul *Karlsson Haus* din Sankt Petersburg cu spectacolul *Biografia* (2016) al regizorului Alexei Leleavski. Creația regizorului belorus este cunoscută și teatrofililor din republica noastră, care au avut ocazia în ani diferiți, în cadrul Galei Internaționale *Licurici* să urmărească din primele spectacole ale regizorului, montate la Teatrul de păpuși din Minsk. Este vorba despre spectacolele *Bătrânul și cocorul* (1986), jucat în cadrul Festivalului în 2005 și *De ce oamenii îmbătrânesc*, prezentat la același festival în 2010.

Lumea poveștilor este un inepuizabil izvor de inspirație pentru regizorul belorus, iar cea a poveștilor lui Andersen, unde predomină note pesimiste și o umbră de tristețe, este una aparte care reflectă imaginea realității.

În spectacolul *Biografia* desprindem o alegorie, lansată prin prisma cunoscutei povești *Bobocul de rață cel urât* de H. Ch. Andersen. Regizorul își propune să confrunte povestea scriitorului danez cu realitatea spațiului totalitarist, căruia i se pretează în mod ideal și scenografia creată de Emil Kapelush (unul dintre liderii-scenografi din Sankt Petersburg).

Acel spațiu negru, simbolul unei lumi închise, iar mulțimea de bucăți de sticlă-oglină atâr-nate, reflectă fragmentar și deformat imaginea personajelor, dar și rare raze de lumină, devin un simbol al vieților distruse, în care mai pulsează o mică speranță. Or, povestea bobocului *urât* nu are întotdeauna un final fericit. Autorul /regizorul implantează motivele poveștii în cruda realitate, care dau doar iluzia unui zbor...

Păpușile sunt și ele niște simboluri și metafore la imaginea unei lumi închise. Leleavski creează într-un perimetru restrâns, care nu permite o dezvoltare, precum e și lumea pe care o sugerează, organizând un spectacol sintetic, unde actorii și păpușile sunt, parcă, lumi aparte. Or, rățușca lui Leleavski nu va putea atinge înălțimile, acea fâșie albă (o reușită a scenografiei) și zborul păsărilor. Regizorul re-constituie în imagini plastice biografia unei generații pierdute, care nu și-a mai putut desface aripile să zboare. Generație rămasă marginalizată, ca rățușca în ograda cu orătâniei, care își acaparau tot mai mult spațiu, limitându-l în mișcări și acțiuni. Lista numelor de poeți, scriitori nominalizați la începutul spectacolului, majoritatea din care și-au sfârșit viața printr-o moarte

forțată sau suicid, te invocă spre acel sfârșit tragic. E un spectacol simbolic, cu trimiteri la realitatea unui spațiu și timp concret, construită din frânturi de poezii, poeme, cântece (cuplete comice – așa numitele, ceastuști), în interpretarea celor trei artiști-muzicanți (la chitară, armonică și clarinet).

Spectacolul *Morgan and Freeman* al artistului maghiar Ferenc Fehér, care semnează concomitent muzica și coregrafia, a cucerit publicul prin virtuozitatea sa de mână a păpușii, făcând cu acest personaj un duet perfect. Interesant a fost de urmărit relațiile dintre Păpușa Freeman (o marionetă de 35 cm) și Morgan (care este și mânuitorul ei), relații care nu sunt altceva decât cele dintre creator și creația sa, relații ce evoluează pe o linie crescendo de la pasiune și gingășie la gelozie și acțiuni de violență.

Spectacolul companiei „Magical Theatre and the Amanda Puijk Company” din Olanda a fost ultimul acord al ediției a XIII-a a Festivalului. Spectacolul *Exuvia* (regie Charlotte Puijk-Joolen) creat în tehnica cabinetului negru, a transferat spectatorul într-o lume fantastică a culorilor, mișcării și sunetelor (muzica live de Jur de Vries, interpret Kevin Skelton), cu multiple metafore și simboluri prin care au experimentat transformările materiei.

Acum doi ani în cadrul Festivalului a evoluat actrița Anna Makowska-Kowalczyk cu păpușa sa Kasio. Chipul tânărului stilat, simbolul tinereții generații care își are valorile și viziunile sale specifice asupra vieții, a cucerit popularitatea în rândul iubitorilor de teatru din Polonia. Și, dacă marele Stanislavski spunea că teatrul începe de la cuier, atunci, Festivalul de față a demonstrat că teatrul inevitabil începe din foaie, unde înaintea fiecărui spectacol se juca un spectacol-neformal, neanunțat, dar așteptat, improvizat pe marginea spectacolului precedent. Organizatorii Festivalului și-au dorit un critic al lor, al casei, care să dea aprecieri și note spectacolelor jucate, dar și să provoace spectatorii în meditații asupra problemelor înaintate de spectacole. Actrița cu o dragoste deosebită față de teatru, de păpușa sa, care uneori putea fi echivalat și cu un *alter ego* al actriței, dar și al opiniei tineretului, care încercă să se afirme prin alte viziuni și concepte, prin discursul personajului său asupra fiecărei opere în parte, iese la cei prezenți, la o comunicare, la dezbateri pe urma celor vizionate, pe una sau alta din problemele depistate de Kasio în spectacol. Actrița, fiind

în rolul de mamă, simboliza și conceptele tradiționale asupra vieții și a problemelor apărute. Anume aceste mini-spectacole improvizate, așteptate de public, formau o legătură dintre public, spectacol și festival, conferindu-i o atmosferă deosebită Festivalului cu simbolica denumire *Păpușa e la fel om* (Puppet is a human too).

Secțiunea *Film de animație* a inclus pelicule realizate în ultimii doi ani, cu preponderență cele premiate în cadrul Festivalului Internațional de Filme de animație *Animator 2018* (Poznan). Cele două proiecții s-au axat, în primul rând, pe producția poloneză. La categoria film străin au fost prezentate două filme create de autori români: *Telefonul* (2018) regia Anca Damian și *Negative Space* (Spațiu negativ, 2017) de Max Porter și Ru Kuwahata, care au câștigat premiile, respectiv, doi și trei. La fel, au fost proiectate și două lungmetraje poloneze: *Janka* (2018) în regia Adelei Kaszmarek, un film combinat actori și animație, bazat pe istoria reală a vieții Janina Ochojska, șefa secției de Acțiuni umanitare și pelicula *Photon* (2017) în regia lui Norman Leto, un film neobișnuit despre fenomenul vieții.

Astfel, Festivalul a demonstrat posibilitățile de utilizare a mijloacelor tehnice digitale în spectacolul teatral. Cele mai curioase experimente în acest context le-au prezentat trupele teatrale din SUA și Slovenia, care au impresionat prin ingeniozitatea formulelor artistice.

Or, teatrul modern – fie cel dramatic, fie de animație – descoperă în tehnologiile digitale noi posibilități de-a crea iluzia animării, valorificând și îmbogățind limbajul său teatral.

E cert faptul că, tehnologiile digitale influențează direct evoluția artelor audiovizuale, implicându-se tot mai activ în procesul de modernizare a teatrului de animație sub influența cărora limbajul teatral cunoaște un proces de modificare a structurii sale. Iar Festivalul își propune de-a prezenta spectacole de ultimă oră, concepute în noi formule, apreciindu-le valorile și urmărind tendințele teatrului de animație sub cele mai diverse influențe, când rolul păpușii, susținătoarea mesajului ideatic, se minimizează. Sau teatrul de animație se îndreaptă spre o fuziune totală cu filmul (prin tehnica digitală), care va genera, poate, un nou gen la hotarul dintre teatru și film.

Violeta TIPĂ

CRITICUL DE ARTĂ ÎN CĂUTAREA SENSULUI DE A FI

Rezumat

Criticul de artă în căutarea sensului de a fi

În prezentul articol se ia în dezbateră un subiect din domeniul studiului artelor mereu rămas în umbră – specificul și complexitatea profesională a analistului în sfera creației estetice. Luând în vizor traseul filmologic personal, se propune o exegeză proprie asupra consonanțelor și discordanțelor dintre actul artistic și cel critic. Demersul cu valențe concludente are drept scop scoaterea din anonimat a dimensiunii creative a demersului critic prin reabilitarea ponderii categoriilor considerate proprie implicite creației: intuiție, imaginație, inspirație. În urma detronării miturilor și superstițiilor încetățenite se purcede la reexaminarea ecuațiilor subiect-obiect, construcție-deconstrucție, empatie-ranchiuna, principalitate – conjuncturism. Într-un mod aparte se accentuează racursul interdisciplinar al demersului filmologic prin succedarea îmbrățișării pe parcursul carierei pas cu pas a tuturor sferelor limitrofe: istoria, teoria, filozofia, psihologie, antropologie. În cele din urmă se postulează comuniunea genetică dintre toate aceste sfere ale culturii la nivelul superior al aspirațiilor spirituale ce țin de ideal și revelație.

Cuvinte-cheie: demersul filmologic, actul critic, spectrul interdisciplinar, dimensiuni creative, triada intuiție-imaginație-inspirație.

Summary

The art critic searching for the sense of existence

The present article discusses a subject in the field of the study of arts that is always in the shadow - the professional specifics and complexity of the analyst in the sphere of aesthetic creation. Taking into consideration the personal filmmaking route, the author proposes an exegesis on the similarities and differences between the artistic and the critical act. Including convincing valences, the study aims at removing the anonymity of the creative dimension of the critical approach by redefining the weight of the categories implicitly considered typical of the creation: intuition, imagination, inspiration. After the dethroning of the myths and of the superstitions, the hierarchies are reconverted not only when it comes to the subject-object, construction-deconstruction equations, but also empathy-grudge, principality - conjuncture. In a special way, the interdisciplinary approach of filmmaking is emphasized by the successive step by step embrace during the career of all adjacent spheres: history, theory, philosophy, psychology, anthropology. Eventually, the genetic communion between both spheres of the cinematic phenomena is postulated at the superior level of spiritual aspirations relate to the ideal and revelation.

Key words: filmmaking, critical act, interdisciplinary spectrum, creative dimensions, intuition, imagination, inspiration triad.

Cu zece ani în urmă am încercat pentru prima oară să relievez niște idei ce țin atât de specificul demersului filmologic cât și de condiția criticii de artă, majoritatea dintre care nu numai că nu au pierdut actualitatea, ci, dimpotrivă, scot în evidență multiple aspecte socioculturale, filozofice, psihologice ale noului mileniu. Aceste meditații cu statut de confesiune în preajma primului jubileu au fost găzduite în Sud-Est-ul cultural (2010, nr.1) sub formă de interviu acordat doamnei Valentina Tozlovanu, din care reproduc fragmente cu unele completări și concretizări.

Intuind pericolul „împotmolirii” în regrete și păreri de rău invocate la aniversarea unei vârste

de bilanț, am găsit o porțiță prin care s-a strecurat entuziasmul și aspirația tinerească de a cuceri tărâmurile virgine ale profesiei. Pentru prima oară am simțit dorința să îmbrățișez adajul lui Socrate *Cunoaște-te pe tine însuși* și prin sondajul în interiorul propriei ființe, interogându-mă de ce și pentru ce am ales această cale, să pot găsi un *raison d'être* al pasiunii interpretării. Meditând asupra sensului și rostului criticii de artă prin intermediul filozofiei culturii, dar și al demersului psihanalitic, am organizat tocmai la aniversarea mea un simpozion consacrat în totalitate problemelor ce țin de statutul multidimensional al unui teoretician, istoric, critic de artă. Am avut ambiția

să încerc să demonstrez că profesia noastră este la fel de complexă, zbuciumată, marcată de căutări și frământări, speranțe și dezamăgiri, ca și cea a artiștilor. Spre deosebire de ei, însă, alegem calea altruistă de a ne înfrunta orgoliul și egoismul, retrăgându-ne în umbra creatorului.

În virtutea acestui raționament, am intenționat din start să demolez niște mituri încetățenite: mitul venirii în sfera criticii de artă nu din vocație, ci din lipsa aptitudinilor în oricare alte sfere, insistând că în această profesie se vine din dragoste pasională față de revelațiile artistice și o nesimulată venerație față de Creator. Am respins, de asemenea, și mitul, la fel de răspândit, cu privire la natura malefică a profesiei noastre, ce vine din confuzia dintre substanța rebelă a criticului înzestrat apriori cu simțul acut al valorii și al idealului și complacerea ranchiunoasă de a critica pentru a-și satisface orgoliile superiorității. Am lansat ideea că un adevărat critic de artă este de fapt cel mai interesat de performanțele artistice, deoarece doar atunci își descoperă vocația de coautor inspirat al discursului artistic. La fel de hotărât m-am opus și mitului detașării și caracterului pur rațional al actului critic. Am persistat asupra ideii că fără să te identifice cu personajul, dar și autorul operei de artă, fără să trăiești paroxismul elanului creator, uitându-te pe tine, nu poți conștientiza mai târziu ce-ți oferă aventura artistică. Dacă nu devii în momentul perceperii un Mozart, mai ai oare dreptul la un demers salierian?

...Imboldul de a scrie despre filme apare numai atunci când ele te marchează. Trăiam o dorință arzătoare să nu mă despart de acel sentiment copleșitor al participării la evenimente și trăiri, care însemnau pentru mine o regăsire a sensului de a fi. Nu îl căutam în viață, ci în artă. Numai în cazul când lumea paralelă, sublimă și grandioasă, eroică și tragică a unei veritabile opere de artă, devine pentru cineva mai importantă și mai reală decât viața cotidiană, se ivește o singură posibilitate să rămâi în acel spațiu râvnit, încercând prin demersul critic să pătrunzi în miezul acelui miracol. Să nu renunți, să nu părăsești acea lume înseamnă să te dedai pasiunii hermeneutice, criticul, și el, ca și artistul, fiind dornic să cuprindă spații și timpuri necunoscute, să călătorească în zonele tainice ale sufletului. Se întâmpla cu mine miracolul soluției eminesciene: *E ca în minte să te am și -ncet* să te apropii. Pe de-a dreptul mă îmbolnăveam de unele filme, care-mi schimbau viziunea despre viața și firea umană. Deși eram din copilărie o devoratoa-

re a romanelor, poeziei, operelor muzicale și a celebrelor tablouri, cinematografia mi s-a părut acel tărâm fermecat unde toate artele își demonstrează apogeul performanțelor discursurilor sale.

Am căutat să dezavuez și mitul (deși măgurilor pentru mine) curajului excepțional al criticului Ana-Maria Plămădeală, manifestat față de autoritățile regimului comunist. Abia acum încep să înțeleg motivația interioară a acestor atitudini: era unica posibilitatea de a riposta mutilării destinelor părinților și buneilor mei. Criticând filmele vulgar-sociologice ale ideologiei comuniste, mă răzbumam într-un fel pe sistemul care mi-a devorat familia, neamul, dar și a atentat cu cinism la idealurile și valorile general-umane. Acest act de rebeliune a provenit dintr-o imensă durere, dar și din dorința de a rupe lanțul înfrângerilor...

...Era nespuse de greu în perioada de tristă amintire a „socialismului dezvoltat” să îmbrățișezi statutul ontologic al unui veritabil critic, care nu se conduce de clișeele realismului socialist ori de falsele autorități, ci exclusiv de criteriile artistice. Din maximalism tineresc, eu, deși marcată de „păcatul originar” de a avea un soț și un frate cineast, cu prețul legământului să nu pronunț niciodată nici un cuvânt de apreciere despre ei, am încercat să nu accept autoprezentul conjuncturism și neprincipialitate. Nici până acum nu înțeleg cum de nu am fost huiduită când rosteam de pe înaltele tribune ale unor congrese sau plenare ale Uniunii Cineaștilor din RSSM verdicte dure la adresa liderilor de atunci V. Pascaru, V. Gagi, N. Ghibu etc. Lucru straniu: mă încălzea sentimentul solidarității cu sala: oamenii așteptau să iasă cineva și să spună că regele este gol... Dar am plătit pentru rebeliunea de a fluiera în biserică cu eticheta de dușman al filmului autohton, cu statutul ingrat al ciorii albe.

Etapa de inițiere a fost pentru mine o adevărată epocă a descoperirii profesiei. Am îmbrățișat, în scopul tatonării terenului de investigație, aproape toate domeniile filmologiei: istoria, teoria, fenomenologia, psihologia, critica de artă. În aceeași ordine de idei am purces la elaborarea unui model unificator al exegezei cinematografice, care a integrat preferințele mele metodologice: critica mitic-arhetipală, metoda comparatistă și psihocritica în domeniul teoriei, precum și contextualizarea socioculturală și filozofico-estetică a obiectului de studiu în domeniul istoriei artei cinematografice. Aceste căutări asidue s-au soldat cu elaborarea tezei de doctor, iar apoi și a primei

monografii *Kino, fol'klor i literatura* (1985). În anii 1990 au fost descoperite noi teritorii de investigație – documentele din arhivele RSSM și Rusia, aceste mărturii unice ale vicisitudinii istoriei neamului fiind introduse în circuitul științific prin studiul *Artistul și puterea în contextul regimului totalitar*, care cuprinde trei perioade istorice: epoca stalinistă, epoca dezghețului hrusciovist, epoca stagnării. La răscrucea mileniilor am trăit o perioadă de o fervoare incomparabilă, pe care am supranumit-o „etapa mitologică”, când am cutedat să mă aprofundez atât în geneza cât și în fenomenul polifonismului unic al celei de-a șaptea artă. Or, în teza de doctor habilitat am emis concepția inedită referitoare la originea mitofolclorică a imaginii filmice, demonstrând rolul primordial al artei cinematografice în procesul remitologizării culturii secolului XX, aprofundată în monografia *Mitul și filmul* (2001).

O altă pasiune profesională m-a motivat să purced la lansarea primelor psihobiografii ale unora dintre cei mai valoroși artiști autohtoni: E. Doga, V. Ioviță, E. Loteanu, I. Druță, M. Kalik, N. Esinencu, îngemănând categoriile din domeniile limitrofe, cum ar fi filozofia culturii, etno-psihologia, antropologia, fenomenologia cu cele filmologice. În studiile mele am încercat să ripostez prin exemple concludente unor păreri eronate că basarabienii nu ar avea vocația filmului. Confirmarea faptului că cineaștii autohtoni au simțul nativ al polifonismului unic al discursului cinematografic se confirmă atât prin premiile prestigioase la diverse festivaluri internaționale cât și de dimensiunea intuitiv-cinematografică a actului artistic, proprie tuturor genurilor de artă.

Am fost adesea învinuită că am cam exagerat cu epitetul gen „secolul de aur”, „revelațiile spirituale”, „metalimbaj al culturii naționale”. Le consideram întrucâtva îndreptățite. Pe parcurs, însă, revenind la tezaurul filmic al anilor 1960, dar și la cel din prima etapă a restructurării gorbacioviste în diverse contexte, mi-am dat seama că aceste mostre se situează imperativ în postura clasică a unor „opere deschise”, marcate de o forță inepuizabilă de interpretări și de regăsiri de noi sensuri și valori. Contextul cinematografic searbăd al ultimelor decenii m-a determinat, dimpotrivă, să reevaluez acel avânt spontan al energiei artistice, constatând că în contextul neoromantismului ancorat în arhetipurile mitofolclorice a revelațiilor eroului nostalgic, a excelării în spațiul genurilor limitrofe, cum ar fi filmul-baladă, elegia cinema-

tografică, drama mitică, cineaștii basarabeni au adus o contribuție distinctă în peisajul filmului universal.

...Am fost plecată la începutul anilor 2000 la fiul meu la București cu gândul să mă stabilesc acolo, dar am conștientizat că nu am dreptul să dezertez, că nu mi-am achitat datoriile profesionale, că nu am tras concluziile (psihologice, culturale, filmologice) asupra fenomenelor istorice și estetice ale artei naționale postbelice. Mă urmărea sentimentul că nu am scris îndeajuns despre niște personalități pe cât de strălucite, pe atât de controversate. Am simțit în interiorul ființei mele, pe atunci foarte vulnerabile, că cei plecați așteaptă să fie înțeleși – în contextul timpurilor vertiginoase – și reabilitați prin adevărul spus despre dramele creației care l-au fost sortite.

Etapa ce a urmat după prima aniversare, care s-ar vrea o etapa psihanalitică, a debutat cu lansarea unui studiu de această factură complexă: *Destinul intelectualilor basarabeni între refugiu și exil*, unde se ia în dezbateră unul dintre cele mai complexe fenomene ale culturii românești de pe ambele maluri ale Prutului cu un impact covârșitor asupra supraviețuirii artistice în lipsa unor personalități de excepție. Acest studiu a fost urmat de prima mea abordare autonomă a artei actorului prin creația și personalitatea marelui actor Mihai Volontir. În acest caz generoasa metoda psihanalitică s-a dovedit și mai eficientă datorită specificului profesiei actricești axate pe celebra triadă refulare-sublimare-reparație, dar și pe fenomenul mitologic al participației.

Lărgirea și aprofundarea ariei de investigații psihanalitice, fiind condiționate de însăși fenomene ce erau luate în vizor, dar și de căutarea unor noi sinteze interdisciplinare, s-a manifestat în toată amplexare în următoarea investigație de principiu, consacrată curentului artistic care a stat la baza personificării cinematografiilor est-europene – neoromantismul. Asimilarea acestor noi paradigme metodologice în domeniul teoriei au contribuit la consolidarea demersului filozofico-estetic atât în monografia cu valențele unui studiu fundamental, de sinteză, cum s-a adevărit a fi monografia *Emil Loteanu: splendoarea și prăbușirea visului romantic*, dar și în studiul *Nicolaie Esinencu, un romantic postmodernist*. O altă ipostază a aprofundării, dar și diversificării demersului filmologic, s-a proliferat în elaborarea unui nou model exegetic în scopul revenirii istoriei filmului la contextul socio-cultural al timpului,

bazat pe elocvența documentelor de arhivă și pe racursurile psihanalitice ale ecuației artist-putere. Astfel, mi-am împlinit în calitate de autor al concepției, *Introducerii*, compartimentului *Filmul de ficțiune* (16 c.a.) din volumul *Arta cinematografică din Republica Moldova* (2014) visul de a scrie o istorie veridică atât despre vicisitudinile acerbe ale filmului autohton, cât și despre destinele dramatice ale cineaștilor.

Conform *credo*-ului meu, personalitatea unui veritabil critic se proliferază imperativ prin îmbinarea vocației de teoretician cu spiritul polemic al criticului principal dublat de calitățile unui filozof și psiholog al culturii. Nu știu dacă corespund întru totul idealurilor mele, dar sper că extinderea ariei de cercetare în sferile artelor limitrofe a contribuit nu numai la edificarea concepției personale referitoare la geneza și mesajul celei de a șaptea artă, dar și la cristalizarea viziunii panoramice și nuanțate asupra particularităților distincte și disperat de umane ale spiritualității românești, care mi-au dăruit clipe încântătoare de mândrie națională.

Tot din aspirația călăuzitoare de a conștientiza în toate profunzimile atât obiectul cât și subiectul demersului filmologic pe parcursul deceniului care a urmat după aceste confesiuni spontane, am mai revenit din varii motive la prejudecățile ce țin de unele stereotipuri denigratoare față de o profesie preocupată de dezlegarea enigmelor celui mai fermecător și ispititor tărâm, ce atrage irevocabil în mrejele sale ființe umane de o sensibilitate aparte – creația. Iată de ce, deși până la un timp nu mi-am propus să elaborez un studiu autonom, reveneam la spațiile ezoterice pentru a înțelege în profunzime riscurile, dar și splendorile incitante ale călătorii în interiorul spiritului artistului. De aceea, în 2012 am revenit la paradoxurile inerente ale profesiei, consacrandu-i o sesiune în cadrul conferinței științifice anuale a Institutului Patrimoniului Cultural. În procesul desfășurării evenimentului s-au adevărat unele idei mai vechi, dar s-au conturat și altele mai noi și mai provocătoare, unele dintre care vor fi reproduse în continuare. Astăzi simt necesitatea să evidențiez momentul crucial al schimbării mesajelor profesiei. În preajma primei aniversări mă motiva necesitatea să analizez inițierea în profesie, o perioadă pe cât de zburcumată, pe atât de încântătoare prin orizonturi noi ale cunoașterii. În cea de a doua, însă, vectorul cunoașterii se extinde în sferile filozofice și psihologice de o factură metapluridisciplinară,

persistând și în dezvăluirea consonanțelor și disocierilor dintre actul artistic și cel critic.

Or, meditațiile în spațiul virginal al ecuației artist-critic s-a soldat nepremeditat cu descoperirea mai multor afinități decât distorsiuni. În această ordine de idei, anume psihanaliza ne oferă posibilitatea să ne raliem metodei mereu avangardiste, care promovează ideea înrudirii analiștilor cu artistul și a psihanalizei cu creația estetică. Sunt absolut convinsă că fără sondaje psihanalitice nu ai cum să pătrunzi în forul interior al unei sensibilități de excepție. Asta înseamnă să găsești punți între cunoașterea artistică și cea exegetică, acele răscruci spirituale, insondabile în lipsa intuiției, inspirației, improvizației, aventurării în spații din care nu știi calea de întoarcere.

Momentul crucial al erupției pasiunii cunoașterii artistice poate fi sesizat de exeget doar în urma identificării cu autorul operei, retrăind paroxismul elanului confesional, ce-i călăuzește creația. Insist asupra ideei că avântul primordial al descoperirii ființei creative se manifestă cu aceeași persistență atât în actul artistic cât și în cel critic. Chinurile creației, considerate inerente exclusiv artiștilor, sunt la fel de omniprezente travaliului critic, în care ideile, mesajele, principiile metodologice sunt învăluite, *ab inițio*, într-o ceață de nepătruns. Spaima artistului de a nu găsi modalități de exprimare inedite pentru a demonstra lumii ceva esențial ce va schimba ordinea gândirii umane, are o consonanță indubitabilă cu complexul inferiorității unui critic, răscolit de incertitudinea că nu va găsi cuvintele potrivite și argumentele relevante pentru a facilita accesarea la enigma actului creator. Deși exegetul trăiește în zăriștea incandescentă a artistului, simțul responsabilității, ce i-l atribuie profesia, îi impune, la un moment dat, să-i spargă cochilia narcisistă, intervenind în dialogul pasional al artistului cu lumea. Nu înainte însă de a îmbrățișa funcția majoră de călăuză în aventura artistului în scopul nobil de a distinge corect reliefurile irepetabile ale galaxiei ideatico-estetice.

Și totuși înrudirea la nivelul filozofico-psihologic nu înseamnă coincidența absolută a ambelor procese ale cunoașterii. Or, artistul făurește o lume nouă. Pe când criticul deconstruiește, cu bună știință, plăsmuirea artistică în scopul imperativ de a descoperi părțile ei componente. Aidoma copilului, și el este pasionat de instinctul ludic de a desface acel ceas ce ticăie misterios, ghidat de dorința arzătoare de a cunoaște mecanismul ce-i

atribuie proprietățile miraculoase de a se mișca, sonorizând scurgerea timpului în veșnicie. Important este că dezagregarea se produce în vederea unei viitoare reintegrări la un nivel superior, dar deja cunoscând locul și sensul părților integrante. Acest joc incitant de a desface și a reface este, de fapt, miezul profesiei, ce stă la baza descompunerii atât a ariei ideatice cât și a celei estetice, procedeele și mijloacele de expresie reprezentând doar piloane ce țin în picioare întreaga construcție artistică. În același timp, și criticul este irevocabil contaminat de chemarea creației. Ca și artistul, și el este chinuit de dezlegarea marilor taine ale existenței: iubirea, moartea, trăirile sufletului, pasiunea creației...

Am meditat îndelung și la imperativul exegetic de a surprinde concomitent originalitatea discursului și caracterul lui universal. De această dată am constatat faptul că, spre deosebire de artist, care repetă actul inițial al creației lumii, ceea ce îl situează inerent într-o glacială singurătate, criticul are la dispoziție universul multisecular al culturii, raportând orice operă de artă acestui fluviu învolburat de apă vie a revelațiilor spirituale. De fapt, n-ar fi nici o exagerare să constatăm caracterul imanent postmodernist al demersului exegetic, harul comparativist certificând imperativul profesiei.

Nu o dată a fost pusă în discuție situarea imanentă a criticului de teatru și cinema în ipostaza spectatorului ideal. O fi oare adevărat? Și da și nu, nici da, nici nu. În timpul vizionării în premieră este absolut necesară o trăire emotivă și spontană, îmbrățișând laolaltă condiția spectatorului promovată de S. Eisenstein prin sintagma neverosimilă a ieșirii din sine. Dedarea până la uitarea de sine certificând o veritabilă opera de artă, rămâne în subconștientul exegetului ca o amintire afectivă, care îl și determină să parcurgă, retrospectiv, drumul anevoios al făuririi opere de artă: de la străfulgerarea unui gând efemer, unor imagini vagi și a unui sentiment inexplicabil până la conturarea unui discurs bine reliefat plin de viață și suflet, amplasat într-o constelație de concepții, mesaje, visuri. Or, criticul se mișcă îndărăt de la opera finalizată la originile ei ideatice-estetice. Universalitatea caracterului retrospectiv al demersului critic a fost atestată de G. Jung prin lansarea conceptului psihologiei profunzimilor, ce a dat naștere criticii de tip genetic, supranumită mai târziu mitic-arhetipală, care nu a fost însă solicitată îndeajuns de filmologie, ceea ce s-a răsfrânt

într-un mod lamentabil mai ales pentru culturile est-europene, motivându-mă chiar de la începutul carierei de cercetător să acced la metodologiile incitante ale valorilor ancestrale.

Drept călăuză a discursului analitic a devenit pentru mine concepția genială a lui Umberto Eco, care semnaleză dialogul omniprezent al timpurilor și culturilor. Concepția genială a operei deschise presupune o dublă situație a operei de artă: în epoca făuririi și în cele ale percepției ulterioare, stimulând un dialog omniprezent al timpurilor și culturilor.

Relevarea insistentă a similitudinilor nici într-un caz nu înseamnă negarea unei distincte facturi spirituale a actului critic. În timp ce artistul interpretează lumea înconjurătoare, criticul este preocupat de fapt de hermeneutica hermeneuticii, coagulând într-o unitate indistructivă viziunea proprie asupra universului cu cea a artistului. Aici se și ascunde diferența crucială între ambele activități spirituale, cea a artistului reprezentând o fuziune directă cu viața, criticul însă exprimându-și personalitatea prin intermediul subiectului – autorul.

Plonjând în străfundurile ecuației artist-critic, îți dai seamă de fapt că dialectica obiectiv-subiectiv prezintă stratagema prioritară a travaliului critic. Pe parcursul mai multor decenii momentul subiectiv era minimalizat până la o dimensiune infimă, iar în țările totalitare chiar tratat ca o erezie, criticul devenind un porta-voce a ideologilor marxiști, ceea ce îi prefăcea în niște justițari, cunoscători ai adevărului în ultima instanță. Astfel, pentru o lungă durată s-a instaurat caracterul monologic al relației artist-critic, ambii poli considerați tradițional drept două monade situate în spații închise fără punți de acces. Eliberarea de chingile ideologiei totalitare în ultimele decenii ale secolului XX a determinat o reevaluare a sensului profesiei. Doar atunci s-a semnalat reabilitarea substanței creative a criticii, deschizând orizonturi noi în asimilarea unor spații și modalități moderne ale desfășurării actului exegetic.

O performanță, chiar o mutație culturală semnala depășirea înstrăinării încetățenite dintre două entități prin instaurarea unui dialog constructiv între artist și critic, opera de artă și demersul analitic. Asta ar însemna că acel 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, impulsionând din interior investigația exegetică. Dialogând, pui întrebări și exprimi idei proprii, extrapolezi gândirea și simțirea artistică pe căi nebănuite ori neconștientizate de autor. Astfel, criticul lărgeste aria artistică, dezvăluind o tentă filozofică și psihologică, adesea nebănuită de creator. Imperativul de a se ridica deasupra operei de artă, de a-i descoperi profunzimile nepremediate, nicidecum nu înseamnă că exegetul i-ar fi superior artistului. El certifică doar o etapă concluzivă și concludentă, aducând o lumină nouă intuițiilor și revelațiilor, aspirațiilor și obsesiilor, dar și idealurilor eterne ale sufletului ancestral. Mi s-a întâmplat pe tot parcursul carierei să am parte de câteva interogații stupefiante: cum de știai că asta am vrut să spun, pe când eu n-o știam până nu am citit la tine...

În nobila dorință de a dezvrăji profesia criticului de o sumedenie de mistificări, superstiții,

calomnieri se ascundea de fapt un scop tainic, dar mereu actual – cunoașterea de sine. Abia acum am înțeles nu numai ce am făcut eu în profesia aleasă din vocație, ci și ce a făcut ea din mine. Mi-am adus aminte o sumedenie de momente de incertitudine, de spaima de a nu fi înțeleasă, auzită, luată în seamă, persistența sentimentului cumplit al zădărnicii și al celui de o fatală singurătate... Dar nu au fost oare ostaticii acelorași stări și sentimente artiștii, chiar și cei mai talentați? Revanșa se produce în ambele cazuri prin îmbrățișarea caracterului înfinit atât al creației cât și al demersului exegetic în speranța de a trăi clipa desăvârșită a prefigurării haosului pulsiunilor, obsesiilor, trăirilor extatice în cosmosul unei armonii a contrariilor fără ca ambii să-și dea seama când și cum s-a întâmplat această metamorfoză revelatoare. Miracolul intangibilului este acea ispită ce îi motivează să nu renunțe...

Un ilustru om de teatru cu dor de Eminescu (90 de ani de la nașterea actorului și regizorului Valeriu Cupcea)

Chiar și în cele mai defavorabile perioade ale evoluției teatrului național din Moldova sovietică (de până la apariția aceluși neașteptat miracol care s-a numit Teatrul „Luceafărul”), în templul acestei arte milenare din principala noastră urbe au activat personalități exemplare, exponențiale, din „neamul ales” al actorilor, care au perpetuat identitatea națională a artei scenice printr-o retorică deosebită a limbajului teatral. Astfel, într-o vreme de tristă pomină, când în literatura și teatrul nostru – ca arte elitare și consubstanțiale construcției identitare a unui popor – își etalau lipsa de talent destui intruși, strălucea în toată splendoarea ei scenică o „tripletă de aur”: Eugeniu Ureche, Constanța Târțau și Valeriu Cupcea.

Distins om de cultură și personalitate artistică de primă mărime a teatrului din Republica Moldova, actorul și regizorul Valeriu Cupcea (1929–1989) a absolvit Institutul de artă teatrală „A.N. Ostrovski” din Leningrad (1952, facultatea Actor de dramă). Cei 5 ani de studenție în fosta capitală imperială au avut un rol esențial în devenirea lui profesională, lăsând urme adânci în conștiința sa de viitor artist și slujitor devotat al scenei naționale. A profitat din plin de bogata ofertă artistică a acestei metropole culturale europene, frecventând cu regularitate spectacolele teatrale din orașul fermecător de pe Neva, celebrele muzee și galerii de artă, dar și turneele unor importante trupe de teatru de peste hotare, inclusiv din România.

După cum avea să menționeze criticul și istoricul de teatru Leonid Cemortan, încă din anii studenției Valeriu Cupcea este tot mai mult preocupat de limba maternă, de rostirea cuvântului românesc în scenă, reieșind și din faptul că la facultate lecțiile și orele practice se făceau, bineînțeles, în limba rusă. În consecință, mediul lingvistic rusesc i-a determinat pe unii studenți moldoveni să vorbească, chiar între ei, în limba rusă. În fond, lipsa unui curs temeinic de rostire scenică în limba maternă a avut drept urmare un lucru nefast: vorbirea fluentă și firească a limbii române a fost adeseori substituită de o pronunție defectuoasă. Spre marea lui cinste, Valeriu Cupcea a fost primul dintre colegii săi care a conștientizat aceste probleme vitale pentru un traiect artistic încununat cu sorți de izbândă, întrucât retorică limbaju-

lui scenic are un rost fundamental în arta actoricească. Să mai consemnăm că prin inteligența sa scilicitoare, prin felul său de a fi deschis și înțelegător, prin modalitatea originală de gândire artistică, Valeriu Cupcea a fost liderul incontestabil al studenților moldoveni de la această prestigioasă instituție teatrală din Leningrad.

Și-a început activitatea de creație artistică în calitate de actor pe scena Teatrului Moldovenesc Muzical-Dramatic „A. S. Pușkin” (în prezent Teatrul Național „Mihai Eminescu”), alături de colegii săi de institut Petru Baracci, Constanța Târțau, Gheorghe Hasso, Gheorghe Siminel ș. a. Dispunând de o voce remarcabilă, inconfundabilă, de resurse interpretative bogate și variate, tânărul actor Valeriu Cupcea a realizat o întreagă galerie de personaje memorabile, diferite ca factură psihologică, dar și ca modalitate de portretizare scenică, în temei realistă, deoarece majoritatea pieselor jucate la Teatrul muzical-dramatic „A. S. Pușkin” în deceniul 6 al secolului trecut erau din dramaturgia rusă, cu excepțiile de rigoare, bineînțeles, între care comediiile lui Vasile Alecsandri „Sânziana și Pepelea” (1956) și „Ovidiu” (1958), ambele în regia lui Victor Gherlac.

În anul 1963, Valeriu Cupcea este numit în calitate de prim-regizor (să precizăm că a deținut funcția de regizor-șef în două rânduri: anii 1963-1977 și 1981-1985), devenind astfel liderul mișcării pentru reformarea și reînnoirea Teatrului Moldovenesc Muzical-Dramatic „A. S. Pușkin” din Chișinău. De fapt, în deceniul șapte s-a produs o adevărată „schimbare la față” a acestei instituții teatrale, chiar un act de recuperare a demnității istorice prin readucerea unui suflu cu adevărat nou și viguros în promovarea dramaturgiei clasice naționale, dar și a literaturii dramatice originale a tinerilor scriitori basarabeni.

Să menționăm, în acest sens, că un reper fundamental al concepției sale despre arta scenică are rădăcini adânci în gândirea teatrală clasică: un teatru național este de neconceput fără o dramaturgie națională. Anume maestrul Valeriu Cupcea a readus în scenă o multitudine de piese ale cititorului teatrului național – Vasile Alecsandri. Datorită lui au văzut lumina rampei creații dramatice de Teodosie Vidrașcu, Ion Druță, Alexei Marinat, Gheorghe Malarciuc, Ion Gheorghiuș ș. a.

Începând cu deceniul 7, între rolurile de referință ale actorului Valeriu Cupcea trebuie menționate: Petre în *Casa mare* de Ion Druță (1962), Eminescu (în piesa omonimă a dramaturgului Mircea Ștefănescu, 1966), Braun în *Opera de trei parale* de Bertolt Brecht (1967), Hlopov în *Revizorul* de N. Gogol (1972), Dimitrie Cantemir în *Zodia Inorogului* de Ion Gheorghiuță (1973), Eminescu în *Amintiri...* de V. Cupcea (1977), Baroul în *Azilul de noapte* de M. Gorki (1977), Tudor Mocanu în *Doina* de I. Druță (1982), Leonato în *Mult zgomot pentru nimic* de W. Shakespeare (1982), Neculai Milescu Spătarul în *Prologul* de V. Matei (1987) etc.

Credem că majoritatea iubitorilor artei scenice de la noi au savurat, la vremea respectivă, jocul inspirat al unui cuplu scenic de excepție: Eminescu (Valeriu Cupcea) și Veronica Micle (Constanța Târțau) în regia maestrului. Poetul Grigore Vieru a scris poezia *Toamna la un spectacol*, dedicată actorului Valeriu Cupcea, pe care o reproducem integral: „De unde știi tu lupta/ cum lup-ta Eminescu?/ De unde știi a suferi/ cum suferea Eminescu? // O, ce faci, actorule?/ Nu lăsa fruntea poetului/ să se năruie sfâșiată. // Tu știi, tu poți,/ mai ține-l tare o clipă,/ o oră, o noapte./ Vom sta până la ziuă/ în teatru./ Acolo, afară e trist totuși,/ pomii se scutură/ de zilele galbene-ale verii,/ de șoapte./ Mai ține-l tare o clipă,/ o oră, o noapte”.

În domeniul regiei, maestrul Valeriu Cupcea s-a afirmat, într-o fază inițială, ca un adept al școlii realist-psiho-logice, montând în teatrele din Moldova sovietică, dar și din fostele republici uni-onale peste 50 de piese, între care: *Tache, Ianche și Cadâr* de Victor Ion Popa (1960, 1968 – într-o nouă versiune), *Mascarada* de M. Lermontov (1965), *Fântâna Blanduziei* (1967), *Iașii în carna-val* (1969) de V. Alecsandri, *Egor Bulâcirov și alții* de Maxim Gorki (1970), *Tigrul și Hiena* de Sándor Petőfi (1971) *Revizorul* de N. Gogol (în tandem cu regizorul Andrei Băleanu, 1972), *Păsările tinereții noastre* de Ion Druță (1973), *Amintiri...* (după Ion Creangă, 1977), *D-ale carnavalului* de I.L. Caragi-ale (la Teatrul „V. Alecsandri” din Bălți, 1978), *Han-uma* de A. Țagareli (1983), *Monumentul (Micile tragedii)* de A. Pușkin (1983).

În calitate de actor s-a produs în mai multe filme turnate la studioul cinematografic „Mol-dova-film”: *Singur în fața dragostei* de Gheorghe Vodă, *Lăutarii* de Emil Loteanu, *Dimitrie Cante-mir* de Vlad Ioviță, precum și în filmul de televizi-une *Lucașfărul* de Emil Loteanu.

Nu cred într-o mistică a cifrelor, dar acest ilus-tru fiu al Basarabiei, distins om de cultură, actorul și regizorul Valeriu Cupcea a plecat la cele veșnice la nici 60 de ani împliniți, la data de 15 ianuarie 1989 – în ziua de naștere a poetului național. S-a stins din viață cu un volum de Mihai Eminescu la căpătâi... În fonoteca de aur a Radiodifuziunii Naționale sunt depozitate înregistrările din poezia eminesciană în lectura irepetabilă a lui Valeriu Cupcea.

Marele actor din România Radu Beligan, un bun prieten al lui Valeriu Cupcea, menționa într-o scrisoare-telegramă adresată regizorului Ion Ungureanu (la 14 martie 1994, când se împliniseră 65 de ani de la nașterea mereu regretatului actor și re-gizor): „Amândoi eram moldoveni, despărțiți arbi-trar de vicisitudinile istoriei, amândoi aveam ace-leași rădăcini culturale, aceleași sentimente, același spirit luminat de flacăra geniului lui Eminescu, pe care Valeriu Cupcea l-a întruchipat pe scenă cu atâta strălucire. Cupcea era un intelectual din rasa celor care creează istoria unei culturi, un om de o desăvârșită probitate, de o imensă delicatețe sufle-tească, era un artist patriot în sensul cel mai adânc al cuvântului. Ne-am reîntâlnit în mai multe rân-duri, la Chișinău, la București, precum și în alte orașe ale lumii, unde oamenii de teatru încercau să dreagă ceea ce stricaseră oamenii politici”.

P.S. În 2001, printr-o hotărâre a Ministerului Culturii din Republica Moldova, a fost instituit Premiul special „Valeriu Cupcea”, care este decer-nat anual în cadrul Galei UNITEM. De asemenea, în amintirea ilustrului om de teatru, în 2002, la Teatrul Național „Mihai Eminescu” a fost inau-gurată Sala Mică de spectacole (studio) „Valeriu Cupcea”. În fine, Uniunea Teatrală din Moldova a inițiat Concursul Recital „Valeriu Cupcea”. În 2019 va avea loc a VII- ediție.

Bibliografie

1. Cemortan, Leonid. Valeriu Cupcea: actor și regizor. Chișinău: Business-Elita, 2008.
2. Russu, Grigore. Valeriu Cupcea. Chiși-nău: Literatura artistică, 1979.
3. Țarălungă, Ecaterina. Enciclopedia iden-tității românești. Personalități. București: Litera Internațional, 2011. Disponibil la http://antim.upsc.md/files/enciclopedia_identitatii_romane-sti_personalitati.pdf - 12.09.2019
4. Vieru, Grigore. Aproape. Antologie de versuri. Ediția a II-a. Chișinău: Cartier, 2017.

Alexandru BOHANȚOV

Tudor Chiriac: cei șaptezeci de ani de-acasă

Nu despre oricine poți afirma că are cei 70 de ani de-acasă (formula a lansat-o Aureliu Busuioacă), chiar dacă a atins respectabila vârstă. Or, din martie încoace, compozitorului Tudor Chiriac îi poți atribui expresia fără rezerve, pentru că întregul său destin uman și creator stă sub semnul lui „acasă” în toate sensurile posibile (mai restrânse sau mai largi). Chiar asta l-a obsedat și l-a fascinat dintotdeauna, asta a ținut el să scruteze și să pună în valoare, adică ceea ce numim casă și rădăcini, părinți și strămoși, obiceiuri și tradiții ale locului, topos și ethos originar.

S-a născut la 21 martie 1949 în satul Ciuciuleni, raionul Nisporeni. Ambientul muzical al copilăriei i-a trezit dorința de a se dedica domeniului, ceea ce l-a îndemnat să se înscrie la secția „Dirijat coral” a Școlii muzicale din orașul Soroca (1964). La scurt timp s-a transferat la Colegiul de muzică „Ștefan Neaga” din Chișinău, optând mai întâi pentru clasa „Instrumente populare” și mai apoi pentru clasa „Teoria muzicii”. Aici i-a avut ca dascăli pe Loghin Țurcanu, Eugen Doga, V. Borodin. În 1971 intră la facultate la Institutul de Arte „Gavriil Musicescu” din Chișinău, unde a studiat

compoziția și formele muzicale cu Solomon Lobel, armonia și orchestrația cu Leonid Gurov, polifonia și contrapunctul cu Margarita Belih. Un rol important în maturizarea profesională a omagiatului l-au avut stagiile de perfecționare în materie de compoziție și orchestrație sub îndrumarea profesorului Iuri Fortunatov de la Conservatorul „Piotr Ilici Ceaikovski” din Moscova.

Pe o altă vultură a biografiei sale artistice, între 2001 și 2005, Tudor Chiriac face și studii doctorale la Academia de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj, finalizate cu scrierea și susținerea tezei de doctor cu titlul „Muzica românească de filiație ancestrală”.

După absolvirea Institutului de Stat al Artelor „Gavriil Musicescu” (1975), Tudor Chiriac a pre-

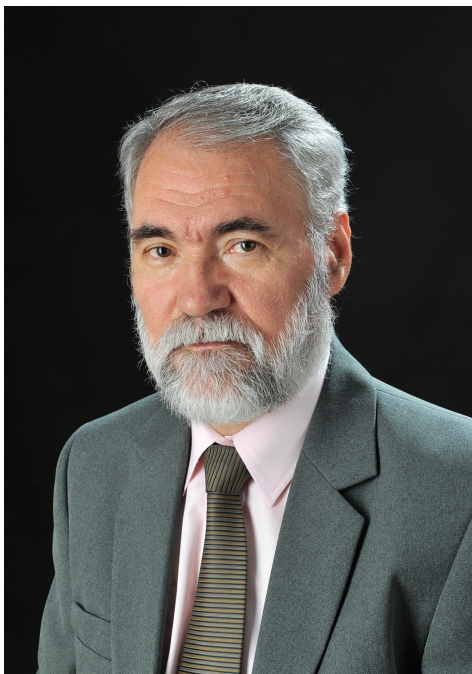
dat Teoria muzicii, Solfegiul, Armonia, Analiza creațiilor muzicale la Colegiul de muzică „Ștefan Neaga” (1975 – 1979). Între 1979 și 1991 a făcut parte din Colegiul pentru achiziționarea valorilor de artă al Ministerului Culturii din Moldova. Ceva mai târziu, în 1987, devine conferențiar la Conservatorul de Stat „Gavriil Musicescu”, iar în 1993 – 1994 deține funcția de director artistic al Filarmonicii Naționale din Chișinău.

Din 1977 este membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova; între anii 1979 și 1985, precum și în 1993, se regăsește în Comitetul de conducere al organizației în cauză.

Din 1995 se stabilește la Iași pentru a se încadra în activitatea Universității de Arte „George Enescu”. Actualmente este profesor universitar al acestei instituții și titular al disciplinelor Teoria instrumentelor, Orchestrație și aranjamente.

Parcursul ascensional al carierei este fortificat prin palmaresul componistic care devine, pe an ce trece, tot mai extins și mai consistent.

La capitolul „creație” a îmbrățișat un spectru larg de genuri, reușind să se impună ca autor de muzică simfonică (*Simfonia concertante* pentru



vioară și orchestră mare, 1975; *Pe-un picior de plai*, poem simfonic pentru nai, țambal, taragot, vioară și orchestră simfonică mare, 1977, transformat ulterior în *Dacofonie nr. 1*, 1998; *Legenda Ciocârliei*, simfonie concertantă pentru narator și orchestră simfonică mare, 1985, transformată ulterior în *Dacofonie nr. 2*, 2002; *Prin Voloseni*, fantezie rustică pentru orchestră simfonică mică; *Ecouri carpatine*, concert pentru trompetă, vioară complementară și orchestră, 2008; *Voiniceasca de la Regidava*, poem pentru orchestră simfonică mare), vocal-sinfonică (*Luci, soare, luci*, cantată pentru cor de copii și orchestră simfonică mică, 1978; *Divertimento solenne* pentru orchestră simfonică mare și cor, 1980; *La porțile Sarmizege-*

tusei, poem pentru orchestră simfonică mare și cor mixt, 2006; *Carmina Daciae*, basm muzical pentru narator, soliști, cor de copii și orchestră simfonică mică; *Voi, Carpați! Imnul anului 2018*, pentru cor mixt, orgă de biserică și orchestră simfonică mare completată), corală (Închinări, ciclul de coruri a cappella, 1974; *Litanie de priveghi* pentru contralto, cor, nai și vibrafon, 1987; *La moartea lui Ștefan Vodă*, variațiuni corale pe tema unui compozitor anonim, 1987; *Doinatoriu. Opus Sacrum Dacicum* pentru solist/ oficiant, cor, orgă, nai și vibrafon, 1989; *Tatăl nostru*, pentru cor mixt a cappella; *De la Tiras pân' la Tissa*, cantată-concert pentru cor mixt, soprană și grup de cordofone), instrumental-camerală (*Cvartetul de coarde nr. 1*, 1974; *Baladă* pentru ansamblul de violonceliști și pian, 1981; *Fantezie rustică* pentru vioară și pian; *Codreneasca* pentru pian și percuție ș.a.), vocal-camerală (*Miorița*, poem pentru voce, orgă, clopote și bandă magnetică, 1983; *Din cântecele copilăriei mele*, ciclul vocal pentru discant și orchestră ș.a.). S-a aventurat și pe tărâmul muzicii de film (semnează coloana sonoră a unor producții *Moldova-film* precum *La porțile satanei*, *Șoseaua*, *Fii fericită*, *Iulia*, *Dacă nu-i cap, vai de picioare*, *După doi iepuri*, *Drum spre casă*), și pe cel al muzicii de teatru (a contribuit la realizarea spectacolelor după piesele *Clopotele amurgului* de Dumitru Matcovschi, *Harap Alb* de Ion Creangă, *Mezinul* de Gheorghe Urschi, *Gelsomino în țara mincinoșilor* de Gianni Rodari, *Păsările tinereții noastre* și *Horia* de Ion Druță, *Arvinte și Pepelea* și *Despot Vodă* de Vasile Alecsandri).

Prestația meritorie a compozitorului Tudor Chiriac a fost răsplătită cu aprecierea melomanilor de pe diverse meridiane, dar și cu un șir de premii și distincții. Iată-le, în ordine cronologică:

- Premiul Ministerului Învățământului din Republica Moldova, pentru *Cvartetul de coarde nr. 1* – în 1976;
- Premiul Tineretului „Boris Glavan” din Republica Moldova, pentru poemul *Pe-un picior de plai* – în 1979;
- Premiul de Stat al Republicii Moldova, pentru poemul *Miorița* – în 1988;
- Maestru al Artelor din Republica Moldova, pentru contribuție deosebită în promovarea muzicii naționale – în 1994;
- Medalia de aur *Euroinvent*, pentru cantată-concert *De la Tiras pân' la Tissa* – în 2013;

- Medalia de aur *Euroinvent*, pentru basmul muzical *Carmina Daciae* – în 2017;
- Diploma de excelență *Euroinvent* pentru *Voiniceasca de la Regidava* – în 2018.

Pe firul aceluiași curs logic trebuie să menționăm rezonanța deosebită a poemului pentru voce, orgă, clopote și bandă magnetică *Miorița*, care a fost selectat de Tribuna Internațională a Compozitorilor din cadrul UNESCO și a intrat în topul celor mai bune lucrări (10 la număr) ale anului 1986. Victoria în concurs a însemnat o amplă difuzare a lucrării, grație căreia ea a ajuns la ascultătorii din Australia, Brazilia, Bulgaria, Islanda, Japonia, Norvegia, Olanda, Germania, Spania, Franța, Croația.

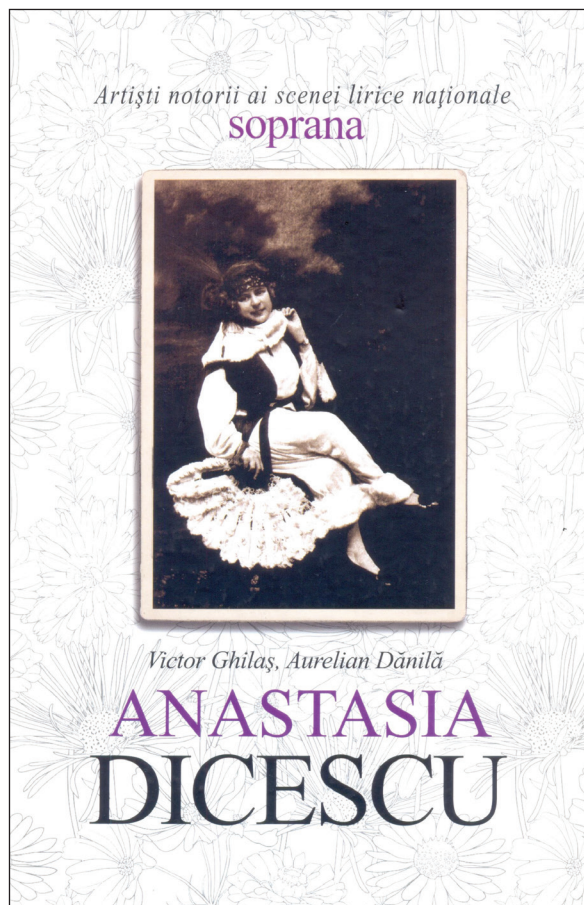
Toate proiectele (de anvergură sau mai modeste) marca Tudor Chiriac se înscriu sinergetic într-un demers ambițios, a cărui miză este accesarea către „genul superior românesc” (Constantin Brăiloiu) în arta sunetelor. Pe linia acestei preocupări compozitorul a explorat multidimensional cosmosul psihospiritual românesc, a forat în monolitul stratificat al tradiției culturale autohtone, identificând filoanele aurifere, s-a aplecat asupra resorturilor intime ale gândirii noastre muzicale. Nu s-a limitat să o facă doar cu arsenalul componistic, ci a recurs și la cel științific, tratând în plan teoretic problemele cu care s-a confruntat/se confruntă ca practician. Astfel a apărut studiul *Muzica românească de filiație ancestrală. Principii fundamentale de compoziție și analiză integrală a muzicii* (Editura Artes, Iași, 2006), al cărui fond ideatic, îndelung gestat, este și strategia creatoare de-o viață a autorului. E firesc că incursiunea în teritoriul desemnat i-a deschis compozitorului/cercetătorului Tudor Chiriac orizonturi și mai vaste de cunoaștere, ghidându-l spre semantica muzicii. Specificitatea limbajului muzical, capacitatea lui de a exprima sau a oculta anumite sensuri și conținuturi, exercițiul decodificării logosului sonor – iată liniile de forță ale monografiei *Semantica muzicii. Principii fundamentale* (Editura Artes, Iași, 2014).

Departa de a se fi încheiat, pelerinajul către esențe, inițiat cu mulți ani în urmă de către protagonistul acestor pagini, continuă. Marile adevăruri – estetice și ființiale – licăresc în zare și îl îmbie. Or, Tudor Chiriac știe că însuși mersul (pe jos) spre ele este fecund și întremător. Curaj și temeritate, maestre!

Violina Galaicu

Victor Ghilaș, Aurelian Dănilă.
Artiști notorii ai scenei lirice naționale: soprana Anastasia Dicescu. Chișinău: Editura Epigraf, 2018, 232 p.

Monografia *Artiști notorii ai scenei lirice naționale: soprana Anastasia Dicescu*, semnată de Victor Ghilaș și Aurelian Dănilă, reprezintă o cercetare exhaustivă dedicată vieții artistice a sopranei basarabene Anastasia Dicescu.



Anastasia Dicescu este una dintre cele mai remarcabile nume din istoria culturii din stânga Prutului din prima jumătate a secolului XX. Descendentă dintr-o familie aristocratică, cântăreață talentată, profesoară de canto, directoare a conservatorului *Unirea*, personaj public, regizor de operă și animatoare a vieții culturale din Chișinău, A. Dicescu a lăsat o moștenire artistică de valoare incontestabilă pentru cultura națională.

Într-adevăr, contribuția Anastasiei Dicescu a avut un caracter pluridimensional: în postura de cântăreață, aceasta s-a aflat la baza fondării artei lirice naționale, ca directoare a primului conservator din Basarabia a pus bazele educației artisti-

ce. În plus, din cartea vizată aflăm că A. Dicescu avea și experiență de organizare a evenimentelor culturale desfășurate la Chișinău: grație acestui fapt A. Dicescu poate fi considerată unul dintre primii manageri culturali din țara noastră.

Având drept scop valorificarea patrimoniului A. Dicescu – istoric, cultural și muzical – pe baza unei activități prodigioase și multilaterale ale domniei sale, cartea vizată compensează unele lacune în cunoașterea științifică a istoriei artei muzicale moldovenești din prima jumătate a secolului XX.

Merită de apreciat că monografia vizată se bazează pe o abordare documentară, acumulând și analizând un șir imens de surse. Autorii implică diverse dovezi istorice – articole din ziare, amintiri ale contemporanilor, recenzii din presa periodică, afișe, documente oficiale, materiale foto etc., care servesc drept bază pentru desfășurarea discursului științific privind viața și evoluția artistică a sopranei A. Dicescu. Un astfel de studiu de sinteză, care acumulează, analizează și prezintă publicului larg toate materialele disponibile descoperite de autori – nu a existat până în prezent. Se cuvine de apreciat faptul că autorii monografiei, V. Ghilaș și A. Dănilă, au folosit o metodă cuprinzătoare de cercetare, care ia în considerare atât circumstanțele istorico-biografice, cât și pe cele ale contextului cultural.

Prefața scrisă de către Constantin Manuilă, membru al familiei Dicescu, este pătrunsă de aroma epocii (dar și de tragismul ei) și ne conruează o imagine vie a cântăreței, o imagine de mare interes pentru cititorul de azi. Având o încărcătură istorică, cartea scrisă de V. Ghilaș și A. Dănilă, are o importanță deosebită în ambientul artistic și cultural actual. Astfel, urmărind etapele carierei artistice și pedagogice ale cântăreței A. Dicescu, conștientizăm premisele succeselor actuale a școlii noastre vocale, școlii care a educat specialiști înalt apreciați pe plan internațional. Acest fapt este confirmat prin succesele interpreților noștri Natalia Gavrilan, Natalia Tanaseiciuc, Inna Losi, Andrei Jelihovschi, Igor Țurcanu pe cele mai prestigioase scene lirice din lume.

E firesc că activitatea A. Dicescu a lăsat o amprentă asupra Academiei de Muzică, Teatru și

Arte Plastice, succesoarei primelor conservatoare care activau la Chișinău în perioada interbelică, inclusiv Conservatorul *Unirea*. După cum afirmă compozitorul și folcloristul român Tiberiu Brediceanu, această instituție avea, chiar de la început, niște standarde înalte. El a văzut și a descris în articolul său ”un conservator ajustat cu toate cele de lipsă unei asemenea instituții: sale de învățământ și producțiuni, instrumente muzicale, profesori pentru toate ramurile artei și științei muzicale și orchestra elevilor constătătoare din 42 de membri. Numai decât s-a improvizat o audițiune muzicală la care au debutat cântăreții, instrumentaliști și elevi de la secțiunea dramatică. Prestațiile au fost excelente”, – concluzionează T. Brediceanu.

Considerăm deosebit de incitant capitolul intitulat „Programul cultural sub egida Anastasiei Dicescu la expoziția generală și Târgul de mostre de la Chișinău”. Autorii ne demonstrează, că în afară de activitatea artistică prodigioasă cântăreața avea un talent incontestabil de manager cultural, fapt apreciat de contemporanii săi, vizitatorii evenimentelor din cadrul expoziției, care au remarcat nu doar calitatea și varietatea programului artistic, dar și nivelul înalt de coordonare a evenimentelor, resurselor umane, spațiilor concertistice etc.

Conștientizând valoarea realizărilor sopranei Anastasia Dicescu, dar și pe cea a cărții dedicate domniei sale, sunt ferm convinsă că aparițiile de acest gen vor deveni o tradiție în muzicologia

autohtonă. Sper că în viitorul apropiat vom asista la alte evenimente de lansare a monografiilor dedicate reprezentanților de vază a artei muzicale naționale. Este o sarcină nu doar științifică, ci și morală a cercetătorilor noștri.

Revenind la importanța practică a lucrării, putem constata, că aceasta se adresează nu doar specialiștilor – muzicologilor, interpreților, dar și altor categorii de cititori, care intenționează să se aprofundeze în trecutul culturii noastre muzicale. Accentuez utilitatea cărții pentru învățământul de specialitate, inclusiv pentru studiile din cadrul Doctoratului profesional, specialitate *Canto academic*, precum și pentru cursurile *Istoria muzicii naționale*, *Arta interpretativă*, *Istoria artei vocale* ș. a.

Generalizând cele expuse anterior, putem constata că monografia *Artiști notorii ai scenei lirice naționale: soprana Anastasia Dicescu*, semnată de V. Ghilaș și A. Dănilă nu doar completează unele lacune istorice, ci și servește drept punte între trecutul și viitorul artei muzicale din Republica Moldova. Ea se apleacă asupra misiunii istorice pe care și-a asumat-o Anastasia Dicescu: de a fi o călăuză a culturii moldovenești în mediul european, și de a aduce tradițiile europene pe teritoriul țării noastre, facilitând un dialog cultural cu tradițiile lirice internaționale.

Victoria TCACENCO

Valeria Barbas. Dialogul intercultural în muzica nouă din Republica Moldova. Iradierii ale Festivalului Internațional “Zilele Muzicii Noi” (1991 – 2016), Chișinău: Arc, 2018, 388 p.

Volumul pe care-l prezentăm – Dialogul intercultural în muzica nouă din Republica Moldova. Iradierii ale Festivalului Internațional “Zilele Muzicii Noi” (1991 – 2016), Chișinău, Arc, 2018



(Premiul Mare „Constantin Brăiloiu” al ICR „M. Eminescu” în cadrul Concursului de Muzicologie și Compoziție, ediția a XXIV-a, a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Republica Moldova) – vine să fortifice raftul scrierilor muzicologice axate pe problematica muzicii noi, un raft încă destul de aerisit, dacă e să ne raportăm la muzicologia din Republica Moldova. El este, de fapt, materializarea unui proiect ambițios, care a pus într-o ecuație studiul unui fenomen cu multiple fațete (muzica nouă) și studiul unei probleme de maximă complexitate (dialogul intercultural în sfera artisticului).

Autoarea – Valeria Barbas, doctor în studiul artelor și culturologie – vine din laboratorul crea-

ției componistice (ea semnează lucrări prezentate la edițiile Festivalului Internațional Zilele Muzicii Noi), pentru a-și adjuceca, rând pe rând, și alte dimensiuni ale unui muzician polivalent, implicându-se în cercetarea fundamentală, jurnalistică muzicală, interpretarea vocală ș.a.

Și cercul ispitelor care reușesc s-o atragă în mrejele lor se extinde dincolo de domeniul Euterpei, pentru că Valeria Barbas face și pictură, film, artă conceptuală.

Diversitatea intereselor și neastâmpărul cognitiv-creator s-au lăsat cu consecințe benefice asupra demersului pe care l-a inițiat, asigurându-i o deschidere conceptuală aparte, o larghețe fecundă a viziunii și un randament sporit al contextualizării faptului muzical.

Pe de altă parte, volumul – subiectele intrate în „metabolismul” lui, tonul dezbaterilor, selecția opusurilor supuse unei analize detaliate, observațiile și concluziile asupra cărora se insistă și, nu în ultimul rând, organizarea textuală – lasă să se întrevadă bătălia care s-a dat în procesul scrierii între practiciană și teoreticiană Valeria Barbas. Pentru că practicianul, alias artistul, există și se mișcă în orizontul libertății, iar cercetarea implică limitare, constrângere și rigoare.

Bătălia s-a încheiat cu un armistițiu reciproc avantajos.

Teoreticiană s-a aventurat cu temeritate într-un vast câmp problematic, în vizorul ei intrând, rând pe rând, reperatele metodologice ale studiului dialogului intercultural muzical, conceptul de interculturalitate și terminologia asociată, vectorii și mecanismele dialogului intercultural în cadrul Festivalului Internațional “Zilele Muzicii Noi”, traseul istoric, extensia geografică, forțele interpretative ale forului, fenomenologia muzicii contemporane și dificultățile de receptare a muzicii noi, impactul Festivalului Internațional “Zilele Muzicii Noi” și, implicit, al dialogului intercultural potențat de acesta, asupra creației componistice autohtone, dimensiunile interculturale ale unor opusuri reprezentative precum *monoopera* cu balet *Ateh sau Revelațiile prințesei khazare* de Ghenadie Ciobanu, *Passion-XXI fur Orgel und*

Orchester de Vladimir Beleaev, *Respirația florilor* de Iulian Gogu, *Bicordie* pentru ansamblu instrumental de Laurențiu Gondiu, cantatele *Esența cuvintelor*, *Veritatis absolutae ultimum verbum*, *In cursu ad intellectum supremae ideae vitae* de Oleg Palymski, *Nici vis, nici lumină, nici tristețe* și *SBA* de Mihail Afanasiev.

Practiciana se anunță în pasiunea cu care se pledează cauza muzicii noi, în dorința de a converti la această „religie” cât mai mulți adepți, în creditul imens de încredere pe care i-l acordă. Iată în acest sens un pasaj concludent: „Asimilând cursul muzical internațional și deschizându-se către (neo)- avangardele occidentale, spre anumite influențe orientale, festivalul – un test al potențialului artistic, creativ și de receptare – continuă, în același timp, să evolueze pe făgașul muzicii academice autohtone și:

- este un cadru stimulator în procesul de emancipare a creației muzicale academice autohtone, impulsivând crearea primului și unicului, la acest moment, ansamblu centrat în exclusivitate pe muzica contemporană – *Ars Poetica*;
- constituie o rampă de lansare pentru tinerii compozitori, oferind ocazii de a prezenta creațiile în concerte publice susținute de ansambluri consacrate din Republica Moldova;
- etalează exemple de muzică nouă în primă audiție, aducând în Republica Moldova lucrări de vârf ale momentului și invitând valoroși interpreți într-un spațiu unde muzica contemporană a fost marginalizată un timp îndelungat de sistemul ideologic sovietic;

- educă un public familiarizat cu fonosfera muzicii noi și, totodată, cultivă interesul muzicologiei moldovenești pentru fenomenul muzical contemporan;
- contribuie la dezvoltarea mobilității artistice prin promovarea compozitorilor din Republica Moldova în plan internațional și, în definitiv, la crearea unei societăți interculturale.

Din punct de vedere semiotic, acest festival este un fel de metalimbaj apt să comunice și să reprezinte diverse arealuri culturale sonore, stiluri și tendințe muzicale contemporane.”

Compozitoarea Valeria Barbas se regăsește și în fotografiile care ilustrează volumul (instantanee de la Festivalului Internațional „Zilele Muzicii Noi”), și în CD-ul atașat conținând exemplificări sonore.

Pictorița Valeria Barbas n-a putut nici ea să stea deoparte, raliindu-se demersului, punând umărul la realizarea copertei (ea reproduce un fragment din lucrarea “Magnetic thoughts”) și îngrijindu-se de eleganța poligrafică a ediției.

Revenind la prinosul muzicologic al monografiei „Dialogul intercultural în muzica nouă din Republica Moldova. Iradierii ale Festivalului Internațional „Zilele Muzicii Noi”, vom constata că ea oferă cititorului interesat o investigație tematică arborescentă cu resorturi interdisciplinare, cu sondări de adâncime ale problemelor-cheie, cu sinteze pertinente, cu informații și raționamente incitante care dau de gândit și deschid noi perspective ale studiului.

Violina GALAICU

**Marian Petcu, Enciclopedia cenzurii din România.
București: Ars Docendi, 2019, 2 volume, 732 p./
Marian Petcu. Encyclopedia of Censorship of Romania.
Bucharest: Ars Docendi Publishing House, 2019,
2 volumes, 732 p.**

In the last decades, especially in Romania, we have witnessed the decline of written culture and the weakening of cultural institutions as a result of the empirical reforms of some temporarily and well-willed officials similar with the Phanariots¹,



unless the comparison is exaggerated to the detriment of the latter. In addition, globalization has returned us to a deserving inferiority that the Romanian intellectuals have not felt since the time of the beginning of modernization at the beginning of the 19th century. On the other hand, academic titles, as well as the rush to post-revolutionary achievements and self-flattering, have produced a real inflation of values in recent decades, with an effect on the Romanian language, which has exhausted the superlative stock so that we have to resort to prefixes such as *hyper* and *super* which sound as commercial terms. Without exaggeration, we can say that we have entered the era of derision, so that foreigners congratulate us saying that we have a culture in which there is still much to be studied or that some of us are afraid to record any local work.

An intellectual who has proven himself to be a true founder like the revolutionaries in 1848 is Marian Petcu, a professor at the Department of Cultural Anthropology and Communication at the Faculty of Journalism and Communication

Sciences of the University of Bucharest. He is the author of seven author books and editor of seven other volumes dedicated to the history of journalism, advertising, censorship and luxury (!) in Romania. The books and fields approached seem normal in the landscape of Romanian print, even banal in the 21st century, but each of them the virgin areas of Romanian culture. Too little and too seldom was written about these things before.

It's hard for me to put such words on paper for fear of ridicule, but I will try. Marian Petcu has an unrelenting enthusiasm that reminds of the passionate dilettante at the beginning of the 19th century and less of the recent efforts of the self-proclaimed professionals. His calls to collaboration undoubtedly remind us the words of Ion Heliade-Rădulescu: "write, boys, anything, just write!" and Kogălniceanu: "the disease of imitation turned into a premeditated mania."

Marian Petcu's last book, "Encyclopedia of Censorship of Romania" (Enciclopedia cenzurii din România) is the fruit of some old concerns (see also his book "Censorship in the Romanian Cultural Space" / Cenzura în spațiul cultural românesc, in 2005), but first of all mobilizing no fewer than 77 contributors, representing almost 100 institutions, especially archives (inclusively oral ones!) from Romania and the Republic of Moldova. This resulted in a corpus of 4500 references from documents, articles, laws and even manuscripts. More impressive is the fact that the work is based on the study of documents written in a period of nearly 400 years (1640 -2018) collected from archives in Romania, but also from the Republic of Moldova, Russia, Ukraine and France.

Among the 77 contributors was the late Maria Danilov, a lecturer at the Academy of Sciences of Moldova (who also translated several Russian documents). She left us for good in 2018 and did not have the chance to see the encyclopedia finished.

Regarding the censorship in Bessarabia and Bucovina, after reading the book and from my

personal study of film censorship in Romania, I dare say that some clarification needs to be made. After 1918, like in the other provinces joined to Great Romania, the state of emergency persisted and the military regime tightened the censorship. On the other hand, after the transfer of Bessarabia and Bukovina to USSR on June 26, 1940, following the ultimatum submitted to the Romanian government by the USSR Foreign Affairs Commissioner, Vyacheslav Molotov, and after the influence of the right wing parties in the Romanian politics, no soviet films were screened in Romania between 1940- 1945 and the activity of the theaters, cinemas and cultural centres on the left side of the Prut River was carefully followed. On the other hand, following the occupation in 1940 and 1944, the Soviet authorities almost destroyed the documents issued by the Romanian administration. Some of the few remaining documents have been transported to Bucharest and can be found at the Ilfov Archives.

I think anyone agrees that an encyclopedia should be the result of an institution's initiative and should be printed in enough copies in order to make it a book with a significant impact over a large audience. A first meritorious point for the author, but unknown to the readers, is that the two volumes of the present encyclopedia appeared at his initiative and at his own expense, in a number of several hundred copies. It is sad that such a small number of copies is no longer an exception in Romania...

The two volumes are 732 pages long and one can notice the extreme brevity (including citation conventions) and the lack of illustrations. However, the quotes are charming by the archaic scent,

the changes in the administrative style, the ironic style of some writers, but also by the obtuseness and hardness of some censors and military chiefs.

Ultimately, Marian Petcu's main merit, proven in this encyclopedia, is that he conceives and delivers work tools that are absolutely necessary for the research in several fields of Romanian art and culture. That's why we are grateful to him and to the Ars Docendi Publishing House.

Marian ȚUȚUI

NOTE

1 Phanariotes were members of prominent Greek families in Phanar, the chief Greek quarter of Constantinople where the Ecumenical Patriarchate is located, who traditionally occupied important positions in the Ottoman Empire. After 1711, although they defeated Peter the Great and Dimitrie Cantemir of Moldavia in the battle of Stănilești, the Ottomans totally lost their confidence in the Romanian families and appointed Phanariots as hospodars of Moldavia and Wallachia. This lasted until 1829. Similarly the Phanariots succeeded to place after 1767 the Bulgarians and Serbians under the jurisdiction of the Ecumenical Patriarchate of Constantinople. The Serbian Patriarchate of Peć collapsed in 1766 while the Ohrid Archbishopric disappeared in 1767. Therefore the Phanariots represent in the 18th and 19th centuries in the three Balkan countries a wicked Greek community for their attempts to dominate the three countries even under Ottoman rule. See also <https://en.wikipedia.org/wiki/Phanariotes>.

**MONAHUL DANIEL CORNEA, CINEFILUL¹
- O cronică altfel -**

**Monahul Daniel Cornea. Cinema-ul: o lectură îmbisericită.
Pentru o teologie ortodoxă a culturii.
București: Editura Christiana, 2017. 230 p.**

În calitate de cititor, rar am avut momente ca acesta: să citesc un text și, simultan, mintea mea să brodeze, și ea, un alt text, stimulată de miezul cuvintelor citite. Rar un flux atât de articulat,



înzăuat în coaja cuvintelor, miez plin de sevă și idei, coerent, logic, fluent împletite în țesătura unui discurs. Poți savura cu ochii și mintea sute de tomuri despre teatru și film, cum mi s-a întâmplat în excursul tezei mele de doctorat, multe citite cu entuziasm, flămând, dar nu de multe ori simți instantaneu impulsul să și scrii despre ceea ce citești. Am prins miezul celor citite și l-am (r)acordat tezei mele, țesăturii din start gândite și înzăuate într-un fagure pe care m-am străduit să-l umplu cu miere. Dar în „lectura îmbisericită” a monahului Daniel Cornea găsim mierea caldă

a unor idei originale, viguros arcuite, cărora le subscriu și, neputând dialoga direct cu autorul prea repede plecat dintre noi, încerc această cronică altfel.

Dens, adânc, limpede, coerent, prezent, actual, modern: cuvinte cu pene și mușchi care poartă ideile unui monah cinefil adânc împlântate în miezul lumii din care s-a retras, dar cu care empatizează nu lumesc, ci duhovnicește, estetic, deconstruindu-i mecanismele și ștergând aburii de pe oglinda în care se reflectă, prin cinema, secolul al XXI-lea: lumea „noastră”.

Dacă nu vi s-a întâmplat să mâncați / beți / respirați / filtrați / pipăiți cuvinte, texte – citite – în / cu varii ocazii, prin lectura textelor monahului cinefil, vibrante, proaspete, pe lungimea de undă a mileniului, exact asta e posibil să experimentați.

Apărută în 2017 la Editura Christiana din București, această „carte testamentară”² reprezintă „un mic tratat de teologie ortodoxă a culturii, aplicată predilect pe arta cinematografică, aleasă pentru marele ei impact în actualitate”³.

„Trebuie să ne asumăm cultura societății în care trăim” (p. 15), ne avertizează Daniel Cornea, ca marcă a evoluției noastre, dar să o asimilăm în normele bunului simț. Estetic, teologal. Și în normele bunului simț și ale „discernământului natural sădit de Dumnezeu în inima fiecăruia dintre noi”. (p. 12)

Volumul este structurat în trei capitole. În primul, „Om, lume, cultură” autorul se axează pe definițiile conceptelor aflate în relație de interdependență, *om, lume, cultură*, alcătuind „un mecanism cu multiple articulații” (p. 51). Sub impulsul „relativității axiologice” (p. 51), putem infuza cu plus valoare concepte/acte de cultură/gesturi etc. sau invers, putem minimaliza la polul opus, în funcție și de bunul nostru simț natural, dar și de cutumele unui sistem – social, cultural, estetic – și putem glisa (pe) interfețele pierdutului veac într-o simbioză glisant – valorizantă.

Capitolul al doilea, „Cultură, creativitate, cinema” abordează câteva binoame implicate în de-

mersul artistic – cu precădere în cel cinematografic. Astfel, *rutina* și *creativitatea* configurează un palier de abordare deductibil: rutina se manifestă automat în faldurii realității, iar creația vine „cu arme și bagaje, în vecinătatea nimicului” (p. 54). Altfel spus, realitatea comprimă și manifestă fețe și configurații noi printr-un act de creație. Sunt abordate apoi, binomic, conceptele de *creativitate* și *ideologie*, *creativitate* și *noutate*, *convergența valorilor*.

Într-un ritm alert, dezbrăcat de stereotipuri, monahul Daniel vorbește despre asumarea culturii, a „celor lumești”, abandonând marginalizarea acesteia, penalizarea ei din discursurile omiletice aparținând unor reprezentanți ai mediului ecleziastic românesc, după cum afirmă Andrei Dîrlău în postfața volumului, *Ortodoxia română azi: de la culturofobie la teologia culturii*.

Abordarea unor pelicule de top din cinematografia mondială, în capitolul al treilea al volumului, ne descoperă un fin radiograf al lumii contemporane, care decriptează obiectiv, detașat, proaspăt, cu măsuri de filigran sensurile voalate ale discursurilor vizuale propuse de mari regizori. *Shrek*, de exemplu, pelicula din 2004, semnată de Andrew Adamson și Kelly Asbury, este considerată o *critică încântătoare a fantasmei consumerist* (p. 128), *Girl with a pearl*, 2003, în regia lui Peter Weber, după romanul lui Tracy Chevalier, o *splendoare euforizantă a faptului cotidian* (p. 130). *Eyes Wide Shut*, capodopera lui Kubrick, 1999, după nuvela lui Arthur Schnitzler, o *profilaxie a optimismului prost temperat*. *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, pelicula din 2003 a lui Michel Gondry reprezintă o *definiție a persoanei* (p. 141) iar *Bicentennial Man*, 1999, în regia lui Chris Columbus, este considerat un exercițiu cinematografic între memorie și uitare (p. 141). *Hannibal*, 2001, pelicula lui Ridley Scott este plasată între *oroare și stranie frumusețe* (p. 145). În *Perfume: The Story of a Murderer*, 2006, semnat de Tom Tykwer după romanul lui Patrick Suskind, Daniel Cornea vede o *mistică eșuată: un chip al Antihristului* (p. 148). *Europa*, filmul din 1991 semnat de controversatul Lars von Trier este încadrat în *precaritatea candelii seculare* (p. 152). *The Remains of the Day*, capodopera din 1993 semnată de James Ivory după romanul lui Kazuo Ishiguro este catalogată drept *filigranul japonez al unei iubiri ratate* (p. 157). *Festen*, 1998, de Thomas Vinterberg, vorbește despre

virtuțile uitate ale catharsis-ului. (p. 160). *Stranger Than Fiction*, 2006, Marc Forster: *tinerețe fără de bătrânețe și ficțiune fără de moarte* (p. 163). *The Constant Gardener*, 2005, Fernando Meirelles, *un policier metafizic* (p. 169). *Pulp Fiction*, 1994, Quentin Tarantino: *cronica unei convertiri improbabile* (p. 174). *Ostrov*, 2006, Pavel Lungin: *precedentul fericit sau despre potențialul cinematografic al temei creștine* (p. 182). Andrei Rubliov, 1966, capodopera lui Tarkovski este văzută ca *istorie și ethos bisericesc* (p. 194), iar *Matrix*, 1999, pelicula – cult a fraților Wachowski este catalogat binomic: *Biserica și Sistemul* (p. 186).

La orice paragraf ne-am opri, discursul monahului – cinefil, la fel ca și în volumul de debut din 2004⁴, ne surprinde nu atât cu ancorarea într-o realitate – culturală – care, dintr-un punct de vedere marginalizant, ar trebui să-i fie străină, cit prin finețea, profunzimea, directetea și asumarea spuselor despre făcutele (cinematografice ale) lumii, pliate pe sensul adânc teologal al existenței. Textele autorului sunt profund și pertinent hrănite cu lecturi de estetică cinematografică, teologie, cultura cinematografică a monahului fiind una de invidiat. El dezvoltă puncte de vedere inedite, pertinente, despre texte cinematografice al căror sens spiritual – hermeneutic trasează tușe groase pe obrazul pervertitului mileniu, scoțându-i în lumina reflectoarelor fațete care așteaptă să fie devalate. Monahul cinefil a acceptat provocarea și a făcut-o. Strălucit.

Cele două volume semnate de autorul, plecat nedrept de devreme dintre noi, propun o viziune matură, surprinzător de proaspătă despre *văzutele* și *nevăzutele* lumii în *făcutele* ei cinematografice.

NOTE

- 1 Monahul Daniel Cornea. „Cinema-ul: o lectură îmbisericită. Pentru o teologie ortodoxă a culturii”. Cu o postfață de Andrei Dîrlău. București: Editura Christiana, 2017.
- 2 Codrescu, Răzvan. Prolog editorial, ed. cit., p. 8.
- 3 Idem.
- 4 Monahul Daniel Cornea. „Sexualitatea. O privire din tinda bisericii”. București: Editura Christiana, 2004.

Cristina SCARLAT

Arta secolului al XX-lea între *mimesis* și *transcendental*

Irina Caterev. Mijloace transcendente de expresivitate actoricească (Teatrul european în a doua jumătate a secolului XX). Chișinău: S. n., 2019, 176 p.

Între cele două formule de expresie artistică, cea aristotelică ce ține de *mimesis* și cea platonice a „artei răsucirii” către ideile eterne, secolul XX a experimentat enorm între radicalismul avan-



gardist al autenticității imediate, transgresive și căutările unui modernism cu profunde conexiuni arhetipale, mitice. Sunt experiențe spectaculoase pe care le putem urmări în toate genurile de artă, evident, cu specificul și provocările specifice fiecăruia. Tentația transcendentă s-a manifestat printr-o tendință generală de trecere de la mijloacele figurativ-mimetice la cele simbolico-expressive, de la formele realiste cu tipizările sociale sau caracterologice de rigoare la cele tipologice, cu miza pe nucleele mitologice, pe arhetip, pe simbol, pe imaginile parabolice, abisale cu efect de esențializare, aprofundare și generalizare a mesajului artistic. Și cu un efect de schimbare a centrilor de greutate a relațiilor dintre artist și opera sa, dintre actul artistic și actul receptării.

Monografia Irinei Catereva „Mijloace transcendente de expresivitate actoricească (Teatrul european în a doua jumătate a secolului XX)”, Chișinău, 2019, reprezintă în contextul celor enunțate mai sus o încercare temerară de abordare a unei teme teoretice teatrale cu totul inedită pentru spațiul teatrológic autohton. Utilizând un impresionant material teoretic și factologic, autoarea decelează minuțios, cu reveniri și nuanțări repetate (uneori până la saturație) un fenomen decisiv pentru metamorfozele teatrului din a doua jumătate a secolului al XX-lea. Dincolo de „mijloacele transcendente de expresivitate actoricească” se descoperă o orientare teatrală profund novatoare în sensul unui sincretism postmodern cu o multitudine de corelări culturale și deschideri estetice. Tendința de transcendere a faptului cotidian, a semnelor de identificare socială, istorică a personajelor, a psihologiei acestora a gestului, vocii și mimicii actoricești în favoarea unor conținuturi spirituale, general-umane, având drept scop sondarea pe verticală a stărilor ascunse din subconștientul actorului și din inconștientul colectiv al spectatorului, trecerea obiectivului teatral de la funcția de reprezentare la cea de cunoaștere a implicat o serie de mutații interioare ale artei teatrale în genere și ale mijloacelor de expresivitate actoricească. Irina Caterev pune accentul pe forța reprezentărilor ritualice arhaice, pe formele teatrale vechi, occidentale, orientale și de altă origine, pe misterii și alte forme de expresie dramatică, unde actorul are o dublă sarcină: să cunoască și să se cunoască, recunoscându-se pe sine într-o generalitate cosmo-biologică și umană, în care să-l implice activ și pe spectator. E vorba de o includere a acestuia într-un act de cunoaștere *catarticească*, ceea ce schimbă și accentul de la teatrul ca amuzament, teatru ca angajare politică către teatrul-transcendere, teatrul-cunoaștere abisală.

Ar fi multe de spus despre mijloacele și efectele acestei transcenderi a teatrului în genere și a jocului actoricesc în particular, pe care Irina Caterev le orânduiește într-o cercetare meticuloasă.

Investigația, anevoioasă la început în definirea preceptelor teoretice de bază și a cadrului teatral de referință, devine pe parcurs tot mai subtilă, tot mai adecvată la obiect, ajungând în capitolul final la niște comentarii concrete, memorabile. Limitându-se, în temei, la practica teatrală și la generalizările conceptuale ale câtorva corifei ai teatrului sec. XX – Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba, Andrei Șerban – autoarea reușește să ne convingă de actualitatea și importanța fenomenului cercetat, să definească într-o concepție monografică unitară ideea de teatru transcendent și să-i dezvăluie mijloacele de expresivitate actoricească, regizorială, scenografică etc. De aici și miza pe rezonanțele arhetipale, mitice ale acestui teatru, accentul pus pe gesturi, voce și mișcări actoricești cu raportări și rezonanțe de profunzimi metafizice primordiale, cu semnificații de simbol general-uman. Concludente sunt reflecțiile asupra limbajului universal al expresivității actoricești, cu valoare de impulsuri interioare, biologice și culturale, care trec mereu dincolo de contingent, într-o universalitate atotcuprinzătoare, accentele puse pe rolul ritmului în acest cadru scenic al dezvăluirilor abisale și conexiunilor fundamentale universale.

Firește, în mare parte lucrarea se axează pe un material teatrologic extras din mărturii, cărți ale măștrilor teatrului transcendent sau pe analize și comentarii critice pe marginea creației acestora. Între toate, Irina Caterev își caută propria nișă de analiză și generalizare. Dar în carte se regăsesc și investigații asupra unor spectacole pe care autoarea le-a vizionat pe viu, reușind să dezvăluie cu perspicacitate, convingător magia artei lor teatrale și să ne edifice asupra sensurilor și semnificațiilor ce se deschid din manifestările estetice

ale teatrului transcendent. În acest sens, mi s-a părut că matricea teoretico-analitică a cărții poate fi extinsă și asupra altor genuri de creație. Între spectacolul „Veacul omului” al lui Dumitru Fusu sau „Radu Ștefan Întâiul și Ultimul” de la teatrul „Luceafărul”, filmul „Poenele roșii” de Emil Loteanu, cartea „Sunt verb” de Liviu Damian, volumul „Numele tău” de Grigore Vieru, porțile din pictura lui Mihai Greco există un numitor estetic comun – fundamentul transcenderii, conexiunea metafizică, contextul semnificărilor general-umane. E un fenomen analizat cu diverse ocazii în jocul actoricesc al lui Mihai Volontir și în filmele lui Emil Loteanu de către Ana-Maria Plămădeală, lucru remarcat și de autoarea monografiei de față. Interesant e faptul că toate aceste creații țin de anii 60 ai secolului trecut, fiind într-o sincronie deplină cu apariția și afirmarea de mai departe a teatrului transcendent occidental. Ca o dovadă că „spiritul timpului” nu e o sintagmă abstractă sau o comodă reducere la superficiale paralele comparatiste, am să citez în final o poezie din volumul „Melodica” (1970) de Dumitru Matcovschi: „Murea pe scenă cineva, /un foarte bun actor murea, /și-un spectator aplauda, /iar altul lacrima-și ștergea. //Cel spectator ce-aplauda /actor și el a fost cândva, /iar cel ce lacrima-și ștergea/ un muritor de rând era. //Sau poate invers. Dar acum/ nu mai importă ce și cum –/eu doar atât vroiam să spun: /un foarte bun actor murea, /și-un spectator aplauda, /iar altul lacrima-și ștergea”. Un sens amar al vieții și al morții transpar aici în transcendența unor roluri interșanjabile dintre actorii și spectatorii veșnicului spectacol uman. E același amestec și aceleași sensuri încercate și de măștrii teatrului transcendent.

Andrei ȚURCANU

LISTA AUTORILOR

ALBINI Giovanni, Professor, Conservatoriul „Jacopo Tomadini”, Udine, Italia, mail@gioviannal-bini.it

BARBAS Valeria, cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: valeria-barbas@yahoo.com.mx

BOHANȚOV Alexandru, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: bohantsov@gmail.com

CHIRCEV Elena, doctor, profesor, Academia de Muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, România, e-mail: elena_chircev@yahoo.co.uk

CHISELIȚĂ Vasile, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: chisvas@yahoo.com

DOLIDZE Zviad, doctor, profesor, Decanul facultății de Arte, media și management *Shota Rustaveli*, Universitatea de Teatru și Film din Georgia, Tbilisi, Georgia, e-mail: dolzvi@gmail.com

GALAIU Violina, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: violinagalaicu@yahoo.com

GHILAȘ Ana, doctor în filologie, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: ana_ghilas@yahoo.com

GHILAȘ Victor, doctor habilitat în studiul artelor, cercetător științific principal, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: ghilasvictor@yahoo.com

KHALIL-BUTUCIOC Dorina, doctorand, e-mail: b_dory2000@yahoo.com

KOROLIOVA Elfrida, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: korelf@mail.ru

KRIVULIA Natalia, doctor în studiul artelor, profesor, VGIK, Moscova, Federația Rusă, e-mail: vgikanima@yandex.ru

MADDOX Svetlana, doctor, Department of Music, Boise State University, Visual and Performing Arts Department, College of Western Idaho

NAGACEVSCHI Elena, doctor în studiul artelor, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: elena.theory@hotmail.com

OLĂRESCU Dumitru, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: patrimoniu.cultural.asm@gmail.com

PLĂMĂDEALĂ Ana-Maria, doctor habilitat în studiul artelor, cercetător științific principal, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: anamaria.plamadeala@yahoo.com

SCARLAT Cristina, doctor în filologie, cercetător independent, Iași, România, e-mail: cristinann-scarlat@yahoo.com

TALPĂ Svetlana, doctorand, UPS „Ion Creangă”, Chișinău, e-mail: t.s.t.87@mail.ru

TCACENCO Victoria, doctor în studiul artelor, profesor universitar interimar, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: amtap2003@yahoo.com

TIPA Violeta, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: violeta_tipa@yahoo.com

ȚĂRANU Cornel, academician, Academia de Muzică „Gheorghe Dima”, Cluj, România, e-mail: corneltaranu@yahoo.com

ȚURCANU Andrei, doctor habilitat în filologie, cercetător științific principal, Institutul de Filologie Română ”B. P. Hasdeu”, Chișinău, e-mail: andrei.a.a.turcanu@gmail.com

ȚUȚUI Marian, doctor, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”, București, România, e-mail: mar-iantutui@gmail.com

LIST OF COLLABORATORS

ALBINI Giovanni, Professor of Music Theory, Conservatorio "Jacopo Tomadini", Udine, Italy, mail@gioviannialbini.it

BARBAS Valeria, Scientific Researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: valeria-barbas@yahoo.com.mx

BOHANŢOV Alexandru, Doctor in the Study of Arts, Leading Researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: bohantsov@gmail.com

CHIRCEV Elena, doctor, professor, "Gheorghe Dima" Academy of Music, Cluj, Romania, e-mail: elena_chircev@yahoo.co.uk

CHISELIŢĂ Vasile, Doctor in the Study of Arts, Leading Researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: chisvas@yahoo.com

DOLIDZE Zviad, doctor, professor, Film historian, Dean of the faculty of Art Sciences, Media and Management Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University, Tbilisi, Georgia, e-mail: dolzvi@gmail.com

GALAIKU Violina, Doctor in the Study of Arts, Leading Researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: violinagalaicu@yahoo.com

GHILAŞ Ana, Doctor in Philology, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: ana_ghilas@yahoo.com

GHILAŞ Victor, Doctor Habilitat in the Study of Arts, Principal Researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: ghilasvictor@yahoo.com

KHALIL-BUTUCIOC Dorina, doctorand, e-mail: b_dory2000@yahoo.com

KOROLIOVA Elfrida, Doctor in the Study of Arts, Leading Researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: korelf@mail.ru

KRIVULIA Natalia, Doctor in the Study of Arts, professor, VGIK, Russia, Moscow, e-mail: vgik-anima@yandex.ru

MADDOX Svetlana, doctor, Piano Performance, Adjunct Faculty, Department of Music, Boise State University, Visual and Performing Arts Department, College of Western Idaho

NAGACEVSCHI Elena, Doctor in the Study of Arts, Senior Researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: elena.theory@hotmail.com

OLĂRESCU Dumitru, Doctor in the Study of Arts, Leading Researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: patrimoniucultural.asm@gmail.com

PLĂMĂDEALĂ Ana-Maria, Doctor Habilitat in the Study of Arts, Principal Researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: anamaria.plamadeala@yahoo.com

SCARLAT Cristina, PhD in philology, independent researcher, Iaşi, Romania, e-mail: cristinann-scarlat@yahoo.com

TALPĂ Svetlana, doctorand, UPS "Ion Creangă", Chişinău, e-mail: t.s.t.87@mail.ru

TCACENCO Victoria, Doctor in the Study of Arts, interim university professor, senior scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: amtap2003@yahoo.com

TIPA Violeta, Doctor in the Study of Arts, Leading Researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: violeta_tipa@yahoo.com

ȚĂRANU Cornel, academician, "Gheorghe Dima" Academy of Music, Cluj, România, e-mail: corneltaranu@yahoo.com

ȚURCANU Andrei, Doctor Habilitat in the Philology, Principal Researcher, Institute of Romanian Philology "B. P. Hasdeu", Chisinau, e-mail: andrei.a.a.turcanu@gmail.com

ȚUȚUI Marian, Doctor, G. Oprescu Institute of Art History, Bucharest, Romania, e-mail: mari-antutui@gmail.com

TERMENE ȘI CONDIȚII DE PUBLICARE A MATERIALELOR ÎN REVISTA ARTA. SERIA ARTE AUDIOVIZUALE

Stimați colegi, Centrul Studiul Artelor al Institutului Patrimoniului Cultural Vă invită să prezentați materiale pentru Revista ARTA, Seria ARTE AUDIOVIZUALE

Considerații generale: Revista acceptă pentru publicare lucrări științifice: studii monografice, articole de sinteză, recenzii, materiale de informare din viața științifică internă și externă (congrese, conferințe, simpozioane, seminare, colocvii), precum și cronici, documente de arhivă, abordând subiecte inovative din domeniul artelor audiovizuale: muzică, teatru, film, televiziune. Revista ARTA Seria Arte audiovizuale apare anual și este distribuită gratuit la solicitare în toate bibliotecile publice și centrele științifice de profil umanistic.

Toate genurile de lucrări științifice pot fi prezentate în limbile engleză, română, rusă.

Structura lucrărilor este următoarea: I. Adnotare:

La începutul textului principal se va face o adnotare în limba română, engleză și rusă, fiecare însoțită de traducerea titlului și cuvintelor-cheie în limba rezumatului. Adnotările vor reflecta conținutul articolului, ideile și concluziile de bază. Adnotările se vor prezenta în format Times New Roman, Font size 10, Space 1,0. Volumul fiecărei adnotări va avea 1000-1300 caractere, inclusiv spații.

II. Textul lucrării:

Volumul textului va fi de 0,5-0,75 c.a. (20000-30000 semne, inclusiv spații și semne de punctuație), inclusiv bibliografia și materialul ilustrativ. Textul lucrărilor trebuie prezentat în manuscris și în format electronic: Times New Roman, Font size 14, Space 1,5.

III. Materialul ilustrativ:

Materialul ilustrativ se va prezenta în formă grafică clară în format electronic (JPG sau TIF – nu mai puțin de 300 dpi). Imaginile, tabelele, graficele ș.a. vor fi însoțite de legendele corespunzătoare și de indicarea sursei de proveniență.

IV. Note și referințe bibliografice:

Notele se indică în text cu indice și se plasează la sfârșitul articolului, înainte de referințele bibliografice. Referințele bibliografice se vor conforma cerințelor CNAA din Republica Moldova. Bibliografia se amplasează după textul principal al articolului. Referințele sunt prezentate în succe-

siune numerică, în ordine alfabetică. Referințele la sursele bibliografice se indică în paranteze pătrate, inserate în text, de exemplu [8]. Dacă sunt citate anumite părți ale sursei, după indicele bibliografic se indică și pagina, de exemplu [8, p. 231]. Referințele bibliografice se prezintă în original. În cazul în care se utilizează și titluri cu caractere chirilice, se redactează o bibliografie suplimentară cu transliterarea titlurilor cu caractere latine (conform sistemului Bibliotecii Congresului SUA).

Exemple de publicații tipărite:

Cărți: Buzilă V. Covoare basarabene. București: Editura Institutului Cultural Român, 2013, 252 p.; Axionov V. Studii muzicologice. Chișinău: Media Musica, 2012, 195 p.; Полобедова О. И. О природе книжной иллюстрации. Москва: Наука, 1973.

Articole în reviste și culegeri: Plămădeală N. Leon Donici – o conștiință antiutopică. În: Limba Română. 2002. Nr. 4-6, p. 15-24. Documente electronice: Gavrilean B. T. Simboluri cu valențe magice. Teza de doctorat în arte vizuale. Universitatea de artă și design. Cluj-Napoca. Rezumat. 2011, 25 p.: <http://www.uad.ro/storage/Dataitems/GBT.Rezumat.Teza.Ro.pdf> (vizitat 05.02.2015).

Exemple de transliterare: Semionov V. V. Filosofia: itog tysiacheletii. Filosofskaia psikhologii. Moskva: Evrika, 2000, 64 pp.; Vasil'eva S. V. Vosstanovlenie tserkovnoi sobornosti staroobriadchestva v kontekste institutsional'nykh transformatsii XX–XXI vv. In: Vestnik Buriatskogo gosudarstvennogo universiteta / Feder. agentstvo po obrazovaniu, Buriat. gos. univ. Ulan-Ude: Izd. Buriat. gos. un-ta, 2010. Vyp. 7: Istoriia, p. 25-37.

V. Lista abrevierilor

VI. Date despre autor:

Numele, prenumele, gradul științific, titlul didactic, funcția, instituția, adresa, telefon, e-mail. Data prezentării materialului, semnătura.

Fiecare articol este însoțit de o declarație pe propria răspundere privind originalitatea studiului.

Recenzii, prezentări de cărți, personalii, antologii etc.

Materialele se prezintă în redacția autorului, dar trebuie să corespundă normelor stabilite (TNR, Font size 14, Space 1,5). Volumul maxim – 0, 50 c.a. (20000 caractere, inclusiv spații).

Anual, termenul limită de prezentare a materialelor pentru publicare în Revista ARTA, Seria Arte audiovizuale, este 1 iunie. Articolele sunt supuse recenzării de specialiști în domeniu cu grad științific. Colegiul de redacție își revendică dreptul de a respinge materialele ce nu corespund profilului revistei și normelor tehnice de publicare, cât și pe cele lipsite de valoare științifică și publicate anterior sub diferite forme în alte reviste sau cărți.

Pentru publicarea materialelor în Revista ARTA nu sunt percepute taxe și nu sunt oferite onorarii. De asemenea, nu sunt oferite onorarii pentru recenzarea materialelor propuse spre publicare.

Manuscrisele și varianta electronică ale lucrărilor științifice pot fi prezentate direct la redacție sau trimise prin poștă.

Adresa: Colegiul de redacție – Revista ARTA Seria Arte audiovizuale, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor, bd. Ștefan cel Mare și Sfânt, 1, Biroul 424, Biroul 539, MD-2001, Chișinău, Republica Moldova.

Informații suplimentare pot fi solicitate: tel.: + 373 (0 22) 27-00-48; + 373 (0 22) 26-09-57. e-mail: arta.redactor2@mail.ru; arta.redactor2@gmail.com; Pagina web: www.artjournal.asm.md; www.patrimoniu.asm.md

TERMS AND CONDITIONS OF PUBLICATION OF MATERIALS IN THE JOURNAL OF ARTS, AUDIOVISUAL ARTS SERIES

Dear colleagues, The Centre of Arts of the Cultural Heritage Institute invites you to submit materials for the Journal of Arts 2017, Audiovisual Arts Series.

General considerations: The journal accepts for publication scientific papers: monographs, synthesis articles, reviews, information materials on internal and external scientific events (congresses, conferences, symposia, seminars, colloquia), chronicles, and archival documents, covering innovative topics from the field of humanities: ethnology and culturology. The Journal of Arts, Audiovisual Arts Series appears quarterly and is distributed free on request in all public libraries and scientific centres of the humanistic profile.

All scientific papers can be submitted in English, Romanian, and Russian.

The structure of the work shall be as follows:

I. Summary: The main text shall be preceded by a summary in Romanian, English and Russian, each accompanied by a translation of the title and of the key words in the language of the summary. The summaries will reflect the content of the article, the basic ideas and conclusions. The summaries shall be in Times New Roman, font size 10, 1.0 space. Each summary will contain between 1000–1300 characters, including the spaces.

II. The paper: The size of the text will be of 0.5 to 0.75 author's pages (20000-30000 characters, including spaces and punctuation signs), including the bibliography and the illustrative material. The text of the papers shall be submitted in

hard (manuscript) and electronic formats: Times New Roman, font size 14, 1.5 space.

III. Illustrative material: The illustrative material shall be presented in clear graphic form in electronic format (JPG or TIF - no less than 300 dpi). Images, tables, graphs etc. will be accompanied by appropriate legends with the indication of the source of origin.

IV. Bibliography: Bibliographical references shall comply with the requirements of CNAA of the Republic of Moldova. The bibliographic notes in the text shall be shown in the original. In case, titles in Cyrillic characters are used, an additional bibliography is drawn with the titles transliterated into Latin characters (according to the Library of Congress system).

The bibliography is placed after the main text of the article. The references are listed in numerical sequence, in alphabetical order.

References to the bibliographical sources are indicated in square brackets, inserted in the text, for example [8]. If certain parts of the source are quoted, the page is indicated after the bibliographic index, for example [8, p. 231].

Examples of printed publications:

Books: Buzilă V. Covoare basarabene. București: Editura Institutului Cultural Român, 2013, 252 p.; Axionov V. Studii muzicologice. Chișinău: Media Musica, 2012, 195 p.; Полобедова О. И. О природе книжной иллюстрации. М.: Наука, 1973.

Articles in journals and collections: Plămădeală N. Leon Donici – o conștiință antiutopică. In: Limba Română. 2002. Nr. 4-6, p. 15-24.

Electronic documents: Gavrilean B. T. Simboluri cu valențe magice. Teză de doctorat în arte vizuale. Universitatea de artă și design. Cluj-Napoca. Rezumat. 2011, 25 p.: http://www.uad.ro/storage/Dataitems/GBT.Rezumat_Teza.Ro.pdf (visited 05.02.2015).

Examples of transliteration: Semionov V. V. *Filosofiya: itog tysiacheletii. Filosofskaia psikhologiya*. M.: Evrika, 2000, 64 p.; Vasil'eva S. V. *Vosstanovlenie tserkovnoi sobornosti staroobriadchestva v kontekste institutsional'nykh transformatsii XX–XXI vv.* In: *Vestnik Buriatskogo gosudarstvennogo universiteta / Feder. agentstvo po obrazovaniiu, Buriat. gos. univ. Ulan-Ude: Izd. Buriat. gos. un-ta*, 2010. Vyp. 7: *Istoriya*, p. 25-37.

V. List of abbreviations

VI. Information about the author: Surname, name, scientific and didactic degree, position, institution, address, telephone, e-mail.

Date of submitting the material, signature.

Reviews, book presentations, personalii, anthologies etc.

The materials shall be presented in the author's editing, but they must meet the established standards (Times New Roman, font size 14, 1.5 space). The maximum volume – 0.5 author's pages (20.000 characters including spaces).

The deadlines for submitting materials for

publication in the Journal of Arts, Audiovisual Arts Series is 1 June. The articles are subject to reviews by specialists in the field possessing doctoral degrees. The editorial board claims the right to reject the materials that do not correspond to the profile of the journal and to the technical standards of publication, as well as the ones that lack scientific value or were previously published under various forms in other journals or books.

No fees are collected for publishing materials in the Journal of Arts, Audiovisual Arts Series and no honorariums are offered. Honorariums are not paid either for reviewing the materials proposed for publication.

The hard copy (manuscript) and the electronic version of the scientific works may be submitted in person or sent by post to the editor.

Address: Editorial Board – Journal of Arts, Audiovisual Arts Series, Cultural Heritage Institute, Centre of Arts Studies, bd. Stefan cel Mare si Sfânt, 1, office 424, office 539, MD-2001, Chisinau, Republic of Moldova.

Additional information may be requested: telephone: + 373 (0 22) 27-00-48; + 373 (0 22) 26-09-57; e-mail: arta.redactor2@mail.ru; arta.redactor2@gmail.com;

Website: www.artjournal.asm.md; www.patrimoniul.asm.md