

**INSTITUTUL PATRIMONIULUI CULTURAL
CENTRUL STUDIUL ARTELOR**

Categoria A

A R T A

SERIA ARTE AUDIOVIZUALE

**MUZICĂ
TEATRU
CINEMA**

**Serie nouă
Vol. XXX, 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 ♦ 2021

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. 5.

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Arta/Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor; col. red.: Victor Ghilaș (red.-șef)... – Chișinău: 2021 – ISSN 2345-1181, 2021: Arte audiovizuale. Serie nouă. Vol. XXX, nr. 2, 2021. Bibliografie și note la sfârșitul articolului. Tiraj 140 ex.

ISSN 2345-1181

E-ISSN 2537-6136

©Institutul Patrimoniului Cultural, 2021

CUPRINS

◆ ARTA MUZICALĂ

Violina GALAICU <i>Valoarea catehetică a imnografiei bizantine</i>	7
Victor GHILAȘ <i>Mărturii documentare despre muzica națională în cultura europeană.</i> <i>Periplu istoriografic (secolele XVI—XVII)</i>	11
Elena CHIRCEV (România) <i>Creația muzicală românească de sorginte bizantină în perioada 1918-2018 (partea II)</i>	22
Vasile CHISELIȚĂ <i>Documentary sources and methodological landmarks in the research of the creation of the singer</i> <i>Veronica Mihai in the „Folclor” Orchestra</i>	32
Dumitru CALMIȘ <i>Constituirea artei academice acordeonistice basarabene în perioada anilor 1940–1960</i>	38
Irina GUZENCO <i>Activitatea științifico-metodică a pedagogilor catedrei Pian Special a Conservatorului de Stat din Chișinău</i> <i>în perioada anilor 1950–1970</i>	45

◆ ARTA TEATRALĂ

Нелли КОРНИЕНКО (Kiev, Ucraina) <i>Художественная культура: новые измерения человека (множественность идентификаций</i> <i>во времени, движущемся одновременно во всех направлениях)</i>	53
Elfrida KOROLIOV <i>Identitatea spectacolelor din anii 1960 în regia lui Valeriu Curcea</i>	59
Dorina KHALIL-BUTUCIOȘ (Germania) <i>Arta dialogului sau „Cum dramaturgii basarabeni ai anilor '90 discutau cu Platon”</i>	64
Anna KROLICA (Polonia) <i>Разговор с прошлым в современной хореографии</i>	70

◆ ARTA CINEMATOGRAFICĂ ȘI TELEVIZIUNEA

Zviad DOLIDZE (Tbilisi, Georgia) <i>Georgian Period of Otar Ioseliani</i>	74
Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ <i>Filmul moldovenesc Balada haiducească: fenomenul inovației prin tradiție</i>	82
Dumitru OLĂRESCU <i>Docudrama unui destin: Bogdan Petriceicu Hașdeu</i>	89
Violeta TIPA <i>Amintirile – un spațiu al memoriei (în baza filmului Amintiri din copilărie, regie Elisabeta Bostan)</i>	94
Alexandru BOHANȚOV <i>Fenomenul identitar în cultura mediatică din anii '60 ai secolului douăzeci</i>	100

◆ IDENTITATE ÎN ARTA ȘI CULTURA CONTEMPORANĂ

Марина ПРОТАС (Kiev, Ucraina) <i>Арт-эпистема национальной самоидентификации в условиях постколониальной</i> <i>культурной травмы</i>	106
Elena PRUS, Ludmila BRANIȘTE <i>Spectacolul muzealizării și literaturizării lumii în societatea post/postmodernă</i>	115

◆ OMAGIERI

Valeria BARBAS . <i>Polihroniu pentru Violina Galaicu</i>	122
--	-----

◆ APARIȚII EDITORIALE

Elena PRUS

Alexandru Lupașcu-Bohanțov. Teatrul de televiziune între canonul modern și formatul postmodern

(Chișinău: Epigraf, 2019). 125

Violeta TIPA

Dorina Butucioc. Dramaturgia națională din anii 90 în (con)textul postmodernismului

(Chișinău: Epigraf, 2020, 264 p.) 127

Elfrida COROLIOVA

Violeta Tipa: Magia filmului de animație. Etape, tehnici și personalități ale animației moldovenești

(Chișinău: Epigraf, 2020, 376 p.) 130

Violeta TIPA

Alexandru Manoil. Un imperativ repertorial. Spectacolele pentru copii (Chișinău, 2020). 132

Lista autorilor 134

Termene și condiții de publicare a materialelor în revista ARTA. Seria Arte audiovizuale 136

CONTENTS

◆ MUZICAL ART

Violina GALAICU <i>The catechetical value of Byzantine hymnography</i>	7
Victor GHILAȘ <i>Documentary testimonies about the national music in European culture</i> <i>Historiographical journey (XVI–XVII centuries)</i>	11
Elena CHIRCEV (Romania) <i>Romanian musical creation of Bizantine source in the period 1918–2018 (part II)</i>	22
Vasile CHISELIȚĂ <i>Documentary sources and methodological landmarks in the research of the creation of the singer</i> <i>Veronica Mihai in the „Folclor” Orchestra</i>	32
Dumitru CALMIȘ <i>The constitution of the academic accordion art in the Moldavian SSR in the period 1940–1960</i>	38
Irina GUZENCO <i>Scientific-methodical activity of the pedagogues of the Special Piano Department of the State Conservatory of Chisinau during the years 1950–1970</i>	45

◆ THEATRICAL ART

Нелли КОРНИЕНКО (Kiev, Ukraine) <i>Artistic culture: new dimensions of a person</i> <i>(a plurality of identifications in time moving simultaneously in all directions)</i>	53
Elfrida COROLIOVA The Identity of the Performances of the 1960s Directed by Valeriu Cupcea	59
Dorina KHALIL-BUTUCIOC (Germany) <i>The art of dialogue or „How the Bessarabian playwrights of the 1990s discussed with Plato”</i>	64
Anna KROLICA (Poland) <i>Dialogue with the past in contemporary choreography</i>	70

◆ CINEMATOGRAPHIC ART AND TELEVISION

Zviad DOLIDZE (Tbilisi, Georgia) <i>Georgian Period of Otar Ioseliani</i>	74
Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ <i>The Moldovan film Balada haiducească (Outlaw Ballad): the Phenomenon of Innovation through Tradition</i> ...	82
Dumitru OLĂRESCU <i>The docudrama of a destiny: Bogdan Petriceicu Hasdeu</i>	89
Violeta TIPA <i>Reminiscences – a space of memory (Based on the film Childhood Memories by Elisabeta Bostan)</i>	94
Alexandru BOHANȚOV <i>The identity phenomenon in the media culture of the 60s of the XX century</i>	100

◆ IDENTITY IN CONTEMPORARY ART AND CULTURE

Марина ПРОТАС (Kiev, Ukraine) <i>The art episteme of national self-identification in the context of postcolonial cultural trauma</i>	106
Elena PRUS, Ludmila BRANIȘTE <i>Spectacle of musealization and literaturization of the world in post/postmodern society</i>	115

◆ HOMAGE

Valeria BARBAS . <i>Polyhronium for Violina Galaicu</i>	122
--	-----

◆ EDITORIAL PUBLICATIONS

Elena PRUS

Alexandru Lupașcu-Bohanțov. The television theater between the modern canon and the postmodern format (Chișinău: Epigraf, 2019)..... 125

Violeta TIPA

Dorina Khalil-Butucioc. The national drama of the 90s in (con)text of postmodernism (Chișinău: Epigraf, 2020, 264 p.) 127

Elfrida COROLIOVA

Violeta Tipa. The magic of the animated film. Stages, techniques and personalities of Moldovan animation (Chișinău: Epigraf, 2020, 376 p.) 130

Violeta TIPA

Alexandru Manoil. A repertory imperative. Children's shows (Chișinău, 2020) 132

List of collaborators 135

Terms and conditions for the publication of materials in the Journal "ARTA". Audiovisual arts series. 137

VALOAREA CATEHETICĂ A IMNOGRAFIEI BIZANTINE

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2021.30-2.01>

Rezumat

Valoarea catehetică a imnografiei bizantine

Acest expozeu este dedicat vocației catehetice a imnografiei bizantine, autoarea analizând, pe de o parte, „materia” teologică care o alimentează, iar pe de alta – modul în care o prezintă destinatarului.

Astfel, dogma Sfintei Treimi (inclusiv cea a unității treimice și a perihorezei intratrinitare) animă o serie de cântări liturgice și se regăsește și în ecfonisele rugăciunilor.

Nu mai puțin fertilă pentru imnografia ortodoxă este dimensiunea hristologică intim asociată celei treimice.

În măsura în care muzica sacră bizantină are relevanță hristologică și soteriologică, ea este și purtătoarea sensurilor mariologice. Imaginile mariologice amplifică rezonanțele sacrificiale, eshatologice și epifanice ale liturgismului creștin în general, și ale muzicii religioase în particular.

În concluzie, vom afirma că, pe latura ei catehetică, imnografia bizantină are un randament mai mare decât teologia discursivă. Datorită formei doxologice în care ea îmbracă învățăturile, ea reușește să se sustragă didacticismului steril, ea comunică în mod viu cu inima și mintea credincioșilor, antrenându-i plenar în exercițiul hierofanic.

Cuvinte-cheie: imnografie bizantină, vocație catehetică, dogma Sfintei Treimi, dimensiune hristologică, imagini mariologice, formă doxologică, exercițiu hierofanic.

Summary

The catechetical value of Byzantine hymnography

This paper is dedicated to the catechetical vocation of Byzantine hymnography, the author analyzing, on the one hand, the theological “matter” that nourishes it, and on the other - the way in which it is presented to the recipient.

Thus, the dogma of the Holy Trinity (including that of trinity unity and intra-Trinitarian perichoresis) animates a series of liturgical songs and is also found in the ecfonises of prayers. No less fertile for Orthodox hymnography is the Christological dimension intimately associated with that of the trinity.

To the extent that Byzantine sacred music has Christological and soteriological relevance, it is also the bearer of mariological meanings. Mariological images amplify the sacrificial, eschatological, and epiphanic resonances of Christian liturgy, in general, and of religious music in particular.

In conclusion, we will state that, on its catechetical side, Byzantine hymnography has a higher efficiency than discursive theology. Due to the doxological form in which it presents its teachings, it manages to evade sterile didacticism, it communicates vividly with the heart and mind of the believers, fully involving them in the hierophantic exercise.

Keywords: Byzantine hymnography, catechetical vocation, dogma of the Holy Trinity, Christological dimension, mariological images, doxological form, hierophantic exercise.

În cadrul liturgic, din care este de nedesprins, muzică de cult bizantină ia asupra ei mai multe sarcini: pe cea *harismatică*, prin care împărtășește credincioșilor harul lui Dumnezeu, pe cea *latreutică*, responsabilă cu slăvirea divinității, pe cea *catehetică*, grație căreia enoriașilor li se inoculează învățătura de credință. Intenționăm să ne oprim asupra vocației catehetice a imnografiei bizantine, analizând, pe de o parte, „materia” teologică care o alimentează, iar pe de alta – modul în care o prezintă destinatarului.

Astfel, conceptul Sfintei Treimi se regăsește în una din cele patru Doxologii mari de la Sfârșitul Utrenierului, „Împărate ceresc, Dumnezeule, Părinte, Atotțiitorule, Fiule, Unule născut, Iisuse Hristoase și Duhule Sfinte”, în Troparele Sfintei Treimi din Utrenier, în Cântări la Miezonoptică: „Cuvine-se cu adevărat a lăuda pe Treimea cea mai presus de Dumnezeire, Pre Tatăl, cel fără de început și a toate lucrător, pre Cuvântul cel împreună fără de început, Carele din Tatăl, mai înainte de veci, fără stricăciune s-a născut, și pre Sfântul Duh, cel din Tatăl fără de

ani se purcede”; „Să lăudăm toți cum se cuvine pre Dumnezeu, cu cântări dumnezeiești: pre Tatăl și pre Fiul și pre Duhul cel dumnezeiesc, Stăpânirea cea în trei ipostasuri, o Împărăție și o Domnie...” [cit. apud: 4, p. 731], precum și în ecfonisele rugăciunilor: „...Tatălui, și Fiului, și Sfântului Duh...”

Dincolo de raportările textuale explicite, ideea perihorezei intratrinitare se insinuează în orice cântare liturgică, de vreme ce întreg cultul eclesial este, ca dinamică și conținut, trinitar, iar natura sa nu poate fi determinată fără o referință constantă la misterul trinitar [vezi: 2, p. 29 ș.u.; 3, p. 150].

Odată cu dimensiunea trinitară muzica sacră și-a adjudecat și dimensiunea hristologică. „Întrucât întruparea Fiului e momentul central al Iconomieii, Treimea nu poate fi cunoscută în afara Întrupării” [9, p. 166]. Respectiv, „lucrarea de mântuire a Fiului lui Dumnezeu Tatăl, în Duhul Sfânt” [14, p. 147] devine inima sacramentală a cultului divin și temelia Bisericii însăși. E firesc, deci, că toate textele cântărilor liturgice conțin fie invocări ale Celei de a doua Persoane dumnezeiești, fie referiri la ea. Dar, iarăși, și dacă se face abstracție de elementul textual, cântul religios ortodox își păstrează sensul hristologic în virtutea caracterului său bisericesc-liturgic și teantropic.

Pentru ilustrarea aspectului hristologic, intim asociat celui treimic, vom cita cântarea „Unule născut”, integrată Liturghiei și cântarea „Lumină lină” din cadrul Vecerniei. Iată textele în cauză: „Lumină lină a sfintei slave a tatălui ceresc, ...Iisuse Hristoase! ... Văzând lumina cea de seară, lăudăm pe Tatăl, pe Fiul și pe Sfântul Duh, Dumnezeu” [8, p. 30 ș.u.]; „Unule Născut, Fiule și cuvântul lui Dumnezeu, Cea ce ești fără de moarte și ai primit pentru mântuirea noastră a te întrupa din Sfânta Născătoare de Dumnezeu și pururea Fecioară Maria. Care neschimbat Te-ai întrupat și răstignindu-te Hristoase Dumnezeule, cu moartea pe moarte ai călcat. Unul fiind din Sfânta Treime, împreună mărit cu Tatăl și cu Duhul Sfânt, mântuiește-ne pe noi” [17, p. 51].

Cum Sfânta Euharistie (taină ce actualizează, iterativ, opera de răscumpărare prin jertfă a lui Iisus Hristos) este „cea mai importantă dintre toate slujbele” și de asemenea, „izvorul și ținta întregii vieți liturgice a Bisericii” [18, p. 24], cultul ortodox are, în ansamblu, o pronunțată tentă sacrificială. Semnificația sacrificială se extinde în mod firesc și asupra cântării ce însoțește ritualul sacru.

Caracterul de jertfă este deosebit de accentuat în cântarea doxologică, de preamărire și slăvire

a lui Dumnezeu. Apropierea dintre doxologhisire și sacrificiu se face deja în Vechiul Testament, unde David-psalmistul spune: „Atunci voi lăuda Numele lui Dumnezeu prin cântări, și prin laude Îl voi preamări. Lucrul acesta este mai plăcut Domnului, decât un vițel cu coarne și copite!” (Ps. 69, 30-31). Mai apoi episcopul Niceta de Remesiana (336-414), atent la învățăturile Scripturii, echivalează în tratatul său *De psalmodiae bono* (*Despre folosul cântării de psalmi*) cântarea religioasă cu un prinos de jertfă duhovnicească, care este mai presus decât sacrificiul animalier [vez: 15, p. 138 ș.u.]. Pentru asimilarea laudei (inclusiv a celei cântate) cu jertfa se cere citată și Liturghia Sfântului Vasile cel Mare, unde, cu trimitere la Sfânta Euharistie, se spune: „...Fără de osândă stând înaintea slavei Tale, să-Ți aducem jertfă de laudă (subl. noastră)” [8, p. 197] și „Primește-ne pe noi care ne apropiem de Sfântul Tău jertfelnic, după mulțumirea milei Tale, ca să fim vrednici a-Ți aduce această jertfă duhovnicească (subl. noastră) și fără de sânge” [8, p. 208].

Dat fiind că se vrea, în context liturgic, jertfă spirituală, cântarea sacră presupune o implicare totală a celui ce cântă în actul cântării, o „lepădare de sine” (Mc. 8, 34) și o contopire afectivă cu obiectul glorificării [vezi: 19, p. 58]. Astfel, cântarea conexează jertfa umană, implicit deficitară „din cauza limitării creaturale și din cauza necurăției omului căzut, pământesc” [7, p. 142] la jertfa desăvârșită a Mântuitorului, confirmând, și prin acest aspect, dualitatea uman-transcendentală a ființei sale.

În măsura în care muzica sacră bizantină are relevanță hristologică și soteriologică, ea este și purtătoarea sensurilor mariologice. Ca mijlocitoare a Întrupării („Preacurată... Cuvântul, Cel ce este pricina tuturor..., a luat trup din tine” [16, p. 556]) Maica Domnului este implicată în Iconomia dumnezeiască, pe care se susține întreaga doctrină eclesială. Părtășia Născătoarei cu Trupul și Sângele Mântuitorului („...Pe Acesta L-ai născut cu trup, pe Cel ce cu adevărat a luat firea noastră din sânziururile tale” [16, p. 377]) are, evident, valențe euharistice, iar acestea trimit spre interpretări simbolice mai grave, privind ființa însăși a Bisericii („Biserica se actualizează, se realizează ca Trup al lui Hristos (I Cor. 12,27) în Sfânta Taină a Euharistiei” [7, p. 149]).

Altfel spus, Maica Domnului prefigurează, ființial, Biserica sau se vădește „icoană a Bisericii” și acest lucru este relevat de iconografia mariologică. În textele cântărilor cu caracter mariologic

(deosebit de bogat reprezentate în repertoriul cultic ortodox) se întâlnesc, cu referire la Preacurata Fecioară, expresii ca: „Biserică sfințită” [17, p. 57 ș.u.], „Biserica cea însuflețită a sfintei măriri a lui Hristos” [1, p. 247], „Biserică ce a încăput pe Dumnezeu” [1, p. 254], „Biserică a Dumnezeirii” [16, p. 9].

De remarcat că Născătoarea se identifică, în același timp, și cu Biserica înțeleasă global, ca așezământ sau instituție, și cu Biserica în accepție spațial-limitată, de locaș sau incintă sacră. În legătură cu sensul mai larg se poate spune că imnografia transferă asupra Maicii Domnului cosmicitatea Bisericii (după Maxim Mărturisitorul, „Sfânta Biserică a lui Dumnezeu este chip și icoană a întregului cosmos, constător din ființe văzute și nevăzute, având aceeași unitate și distincție ca și el” [10, p. 172]), numind-o „minune a toată lumea” [1, p. 249], „bucurie a cerului și a pământului” [1, p. 249].

Imaginile mariologice au și relevanță eclesial-teleologică, adică luminează scopul ultim al liturgismului creștin – instaurarea eshatologică a Împărăției lui Dumnezeu. Astfel, Fecioara Maria este „cea prin care s-a deschis raiul..., cheia împărăției lui Hristos” [5, p. 264], tot ea – „rai cuvântător” [17, p. 57], „scara cerului pe care s-a pogorât Dumnezeu” [5, p. 259], „ușa lui Dumnezeu” [16, p. 557].

De asemenea, unele metafore conținute în textele cântărilor închinare Sfintei Fecioare amplifică rezonanțele sacrificiale adânci ale cultului eclesial în general și ale muzicii religioase în particular. Exemplificăm, citând din *Stihira întâi* de la *Litia* Praznicului Intrării în Biserică: „(Preacurata Fecioară) astăzi în Templu ca o jertfă fără prihană este adusă... înăuntru, în Cortul lui Dumnezeu, în lăuntru altarului lui să se hrănească, spre locaș Celui ce S-a născut mai înainte de veci din Tatăl fără stricăciune, spre mântuirea sufletelor noastre” [1, p. 248]. Jertfa Născătoarei se răsfrânge în jertfa Mântuitorului, cel care „prin Duhul cel vecinic, S-a adus pe Sine însuși jertfă fără pată lui Dumnezeu” (Evr. 9,14), și viceversa.

La rândul-i, asemuirea Mariei cu Biserica-locaș („locaș al lui Dumnezeu” [1, p. 247], „lui Dumnezeu sfințită fiind spre locaș” [1, p. 248], „spre sălășluirea Împăratului tuturor, lui Hristos și Dumnezeului nostru” [1, p. 249], „te-ai arătat locaș Luminii celei neapropiate și dumnezeiești” [1, p. 251], „locaș preasfințit, în care Dumnezeu în chip de negrăit a locuit” [1, p. 256]) poate fi și este multiplu fructificată. În special, ea se ara-

tă productivă pentru nuanțarea dogmei treimice. Perihoreza intratrinitară vedește, prin Maica Domnului, tot ea Dumnezeiască Mireasă și sălaș al Duhului Sfânt, fațete și semnificații noi.

Pentru relația Maicii Domnului cu Sfânta Treime vom evoca un fragment din *Stihira Născătoarei* la *Și acum...* de la *Doamne strigata-am*, la Vecernia Praznicului Intrării în Biserică: „După ce te-ai născut tu, Dumnezeiască Mireasă (subl. noastră), Stăpână, ai venit în Templul Domnului... Iar cele cerești toate s-au minunat, văzând pe *Duhul Sfânt în tine sălășluindu-se* (subl. noastră). Pentru aceasta... *Maica lui Dumnezeu* (subl. noastră) mântuiește neamul nostru cu rugăciunile tale” [1, p. 248].

Referindu-ne la interconexiunea aspectelor mariologic și trinitar ne-am apropiat firesc de dimensiunea duhovnicească a cântării religioase. Prin aceasta se subînțelege comuniunea spiritului uman liturghisitor cu „duhurile netrupești”: Duhul Sfânt, la un pol, și „duhurile slujitoare”, îngerii, la altul.

„Psalmul este lucrul îngerilor”, postulează Sfântul Vasile cel Mare [21, p. 184] și ideea reapare – nuanțată sau dezvoltată – în multe alte scrieri patristice. Astfel, pentru Niceta de Remesiana cântarea este, într-o accepțiune superioară, „îndelnicirea îngerilor, care fără somn, fără odihnă, neînterupt laudă pe Domnul din ceruri și binecuvântează pe Mântuitorul” [15, p. 140]. După Sfântul Dionisie Pseudo-Areopagitul, cântarea sacră, de inspirație divină, trece succesiv prin treptele ordinilor îngerești („primul ordin, după ce a fost iluminat, pe cât era cu puțință, cu știința de Dumnezeu de către această bunătate divină de la obârșie, s-a comunicat pe rând și treptelor ce stau sub el, ca ierarhie bine rânduită” [6, p. 48]), se revelează profeților și sfinților și se transmite prin intermediul acestora imnografilor [vezi: 6, pp. 48, 85, 112].

Pneumatologia muzicală trasată de Sfinții Părinți se regăsește în metaforele și comparațiile textelor cântărilor cultice uzuale. Cuvintele Heruvicului: „Noi care pe Heruvimi cu taină închipuim și făcătoarei de viață Treimi întreit sfântă cântare aducem, toată grija cea lumească să o lepădăm, ca pe Împăratul tuturor să-L primim” [8, p. 133] vorbesc plastic despre părtășia întru slujire a îngerilor și a oamenilor, dar și despre scopul absolut al slujirii – deschiderea omului spre cele dumnezeiești.

Stihirile, ce preamăresc arta Sfinților melozi, dezvăluie și ele esența angelantropică a cântării religioase, precum și importanța harului Duhului Sfânt în actul compunerii de melodii sacre. Ast-

fel, Sfântul Roman Melodul se consideră a fi „vi-oara cea de cântare, struna cuvintelor Duhului” [13, p. 6]. „...Urmând cetelor îngerești înțelepte, ai repetat în lume cântările acelora” [13, p. 15], se spune într-o altă Stihiră, tot cu referire la Roman Melodul. Sfântului Andrei Criteanul i se atribuie determinative asemănătoare: „ălăută care cântă ale Duhului” [12, p. 29] și „organ dumnezeiesc al Duhului” [12, p. 33]. Cuviosul Iosif, scriitorul de cântări, este numit „trâmbiță tăinuitoare, deșteptând pe toți către cântarea cea duhovnicească și organ mișcat de Dumnezeu” [11, p. 27].

Așadar, „în duh, prin partea sa netrupească, omul (creștinul) cântăreț în Biserică (în slujbele acesteia) se întâlnește și se unește cu duhurile cele slujitoare în cântarea de slavă, cea insuflată de Duhul Sfânt, spre a fi înălțată Dumnezeirii” [7, p. 102].

Un alt aspect doctrinar oglindit în cântarea liturgică bizantină este aspectul eshatologic. Iarăși, nu este vorba doar de prezența sa explicită, textuală (ca, de exemplu: „sosit-a ziua, iată înaintea ușilor este judecată” [20, p. 43]), ci, mai ales, de persistența sa voalată în cântarea de strană, oricare ar fi tematica ei. Cum toate gesturile și atitudinile liturgice sugerează/scontează/apropie „veacul viitor” (eshatonul), cântarea sacră devine esențialmente eshatologică.

Cercetând mai departe, observăm că și pe latura sa angelantropică muzica religioasă vine în atingere cu învățăturile eshatologice. Doar implicarea (prin cântare) în „lucrul îngerilor” se soldează pentru om cu o anume experiență (sau cel puțin „pregustare”) a viețuirii (lor) cerești.

În concluzie, vom afirma că, pe latura ei catehetică, imnografia bizantină are un randament mai mare decât teologia discursivă. Datorită formei doxologice în care ea îmbracă învățăturile, ea reușește să se sustragă didacticismului steril, ea comunică în mod viu cu inima și mintea credincioșilor, amplificând exponențial eficiența exercițiului hierofanic.

Referințe bibliografice

1. Antologhion. Timișoara: Editura Mitropoliei Banatului, 1984.
2. Bobrinskoy B. Comment le Christ et le Saint Esprit se situent-ils l'un par rapport à l'autre dans la liturgie? În: *Le Christ dans la liturgie*, Roma: Centro Liturgico Vincenziano, 1981, pp. 27-35.
3. Bobrinskoy B. Le Mystère de la Trinité (Cours de théologie orthodoxe), Paris: Editions du Cerf, 1986.
4. Braniște E. Liturgica generală cu noțiuni de artă bisericească, arhitectură și pictură creștină. București: Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1993.
5. Ceaslov. Iași: Editura Mitropoliei Moldovei și Sucevei, 1990.
6. Dionisie Pseudo-Areopagitul, Sfântul. Ierarhia cerească. Ierarhia bisericească. Ed. II, Iași: Editura Institutul European, 1994.
7. Grăjdian V. Teologia cântării liturgice în Biserica Ortodoxă. Sibiu: Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2000.
8. Liturghier. București: Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, 1956.
9. Lossky V. Vederea lui Dumnezeu. Sibiu: Editura Deisis, 1995.
10. Maxim Mărturisitorul. Mistagogia (Cosmosul și sufletul, chipuri ale bisericii). În: *Revisita teologică*, 1944, nr. 3-4, pp. 162-181.
11. Mineiul pe aprilie. Ed. V. București: Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1977.
12. Mineiul pe iulie. Ed. V. București: Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1984.
13. Mineiul pe octombrie. Ed. V. București: Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1983.
14. Neunheuser Burkhard, Les fetes de l'année liturgique: fetes du Christ? (Comment expliquer l'absence des fetes du Père?). În: *Le Christ dans la liturgie*, Roma: Centro Liturgico Vincenziano, 1981, pp. 143-149.
15. Niceta de Remesiana, Sfântul. Despre folosul cântării de psalmi. În: *Mitropolia Banatului*, 1971, nr. 1-3, pp. 135-142.
16. Octoih mare. Ed. VI. București: Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, 1975.
17. Octoih mic. Sibiu: Tiparul Tipografiei Eparhiale, 1970.
18. Schmemmann A. Introduction to Liturgical Theology. Ed. III. New York: St. Vladimir's Seminary Press, 1986.
19. Stăniloae D. Cântarea liturgică comună, mijloc de întărire a unității în dreapta credință. În: *Orthodoxia*, XXXIII (1981), nr. 1, pp. 58-72.
20. Triod. Ed. VII. București: Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, 1970.
21. Vasile cel Mare, Sfântul. Omilii la Psalmi (Ps. 1). În: *Scrieri*, Partea întâi, Seria „Părinți și scriitori bisericești”, 1986, pp. 181-344.

Victor GHILAȘ

MĂRTURII DOCUMENTARE DESPRE MUZICA NAȚIONALĂ ÎN CULTURA EUROPEANĂ. PERIPLU ISTORIOGRAFIC (SECOLELE XVI—XVII)

DOI: [https:// doi.org/10.52603/arta.2021.30-2.02](https://doi.org/10.52603/arta.2021.30-2.02)

Rezumat

Mărturii documentare despre muzica națională în cultura europeană. Periplu istoriografic (secolele XVI—XVII)

Studiul aduce în prim plan unele informații referențiale privind conexiunile muzicii naționale de tradiție orală cu spațiul european. Sursele de documentare, la care apelăm, permit o primă constatare, potrivit căreia muzica de la noi intră în atenția occidentului din secolul al XVI-lea. Mai întâi facem referire la primele consemnări ale folclorului apărute în publicații din Polonia, Germania și Franța, care se regăsesc în tabulaturi, antologii și (sau) culegeri de muzică. Odată ce au văzut lumina tiparului și fiind puse în circulație, acestea ajung în laboratorul de creație al unor figuri artistice europene, care au trecut la valorificarea muzicii noastre etnice în variate forme și genuri. Catalogăm prin exemple concrete unele creații, având ca sursă de sugestie melosul autohton. Pe parcurs, documentele muzicale propriu-zise din perioada supusă cercetării sunt suplimentate cu date și informații din domenii adiacente. Demersul ia în considerare aportul autorilor străini într-un interval temporal limitat (sec. XVI—XVII), care prin contribuția lor au înlesnit promovarea originalității culturii noastre muzicale, sporindu-i vizibilitatea și valoarea pe continentul european.

Cuvinte-cheie: muzică etnică, melos popular, folclor muzical, cultură europeană.

Summary

Documentary testimonies about the national music in European culture Historiographical journey (XVI—XVII centuries)

The study brings to the forefront some reference information on the connections of national oral music with the European space. The sources of documentation, to which we turn, allow a first finding, according to which our music enters the attention of the West in the XVI century. Firstly, we refer to the first records of folklore, which appeared in publications in Poland, Germany and France, and which are found in tabulations, anthologies and (or) collections of music. Once they have come out of print and have been put into circulation, they reach the creative laboratory of European artistic personalities, who have gone on to capitalize on our ethnic music in various forms and genres. We catalog some creations through concrete examples, having as a source of suggestion the local melody. Along the way, the actual musical documents from the period under investigation are supplemented with data and information from adjacent fields. The paper takes into account the contribution of foreign authors in a limited period of time (XVI—XVII centuries), who through their contribution have facilitated the promotion of the originality of our musical culture, increasing its visibility and value on the European continent.

Keywords: ethnic music, folk melody, musical folklore, European culture.

Panoramând diacronic relatările depozitate în izvoarele literate privind fondul muzical autohton de tradiție orală, acumulat până în prezent (în manuscrise, cronici, memorii, corespondență diplomatică, studii etnografice, scrieri memorialistice, alte surse), constatăm faptul că printre primele mostre de muzică de la noi, care atrag atenția europenilor, figurează cele date din secolul al XVI-lea. Din perspectiva surselor scrise, muzicalitatea nativă, originalitatea cântecului și dansului poporului nostru este observată de călătorii, croni-

cari, emisari, misionari, pelerini, care s-au aflat în trecere prin țara noastră ori s-au stabilit cu traiul aici. Așadar, documentele scrise, la care vom apela pe parcurs, ne vor servi ca suport în tratarea subiectului inserat în titlu.

În intervalul secolelor XV—XVII dansul și muzica, ca forme culturale, înregistrează o perioadă de evidentă ascensiune, deopotrivă cu dezvoltarea altor domenii ale artei. Având o pondere substanțială în cultura populară, muzica instrumentală, ca suport ce reliefează pregnanța

și expresia dansului, a fost cea care a înlesnit pătrunderea și circulația elementelor ei de bază în spațiul european. Muzica, care însoțea fenomenul coregrafic de epocă – dansul popular păstoresc și haiducesc, – apare în unele tipărituri din străinătate. Printre primele documente muzicale notate pot fi menționate cele publicate în Polonia, Germania și Franța, probând originea unor melodii aflate la noi în circuitul folcloric din secolul al XVI-lea. Ne referim la două dansuri – *Haiducky* și *Conradus* – transcrise în celebra tabulatură de orgă a lui Jean din Lublin, intitulată *Tabulatura Ioannis de Lyublyn Canonic [orum] Reg [u] larii [m] de Crasnyk* (1537–1548), a cărei manuscris cu nr. 1716 se păstrează în Biblioteca Academiei de Științe a Poloniei. Denumirile acestor melodii nu sunt edificatoare în privința originii lor naționale. Analiza morfologică însă pledează în favoarea obârșiei lor în folclorul românesc. Argumentele, în această ordine de idei, ni le oferă documentele muzicale, pe care vom miza în continuare.

Cele două părți ale dansului *Haiducky* – *Moderato* și *Allegretto*, reprezintă o formă a dansurilor duble, apropiindu-se din punct de vedere structural, intonațional, ritmic cu dansul popular bărbătesc de origine cultă *Banul Mărăcine*, precum și cu alte două dansuri bărbătești *Bătuta* și *Călușeriu*, acesta din urmă are trăsături asemănătoare atât la români, cât și la Goralii din Polonia, comunitate, care, după considerentele istoricilor, este o populație de origine românească. O altă trăsătură stilistică comună, care vădește înrudirea dansului haiducesc cu melodiile de pe ambii versanți ai Carpaților, îl reprezintă analogia tiparului sonor (după O. L. Cosma ”formula sol-la-si”) [5, p. 125].



Profilul sonor al dansului *Conradus* prea puțin se deosebește de o variantă a melodiei jocului

de perechi *Țarina din Abrud*, răspândit în partea estică și sudică a Apusenilor.



Colecția de melodii în cinci părți a lutistului și compozitorului german Wolff Heckel (1515-1562) *Lauten büch* (*Carte de lăută*), apărută la Strasbourg în două ediții (ed. I-a, 1556, ed. a II-a, 1562), este considerată una dintre cele mai importante lucrări pentru lăută din epoca Renașterii, ea cuprinzând peste o sută de piese în notație muzicală de tabulatură.



Extrase din culegerea *Lautten Büch* de W. Heckel
Dein Herz hat sich in lieb verpflichtet
(*Inima ta e hărăzită altuia*)

Printre melodiile de dans ale culegerii se regăsește piesa cu intonații românești *Ein sächsisch Tänzlein* (*Dansatorul saxon*). Tangența cu etosul

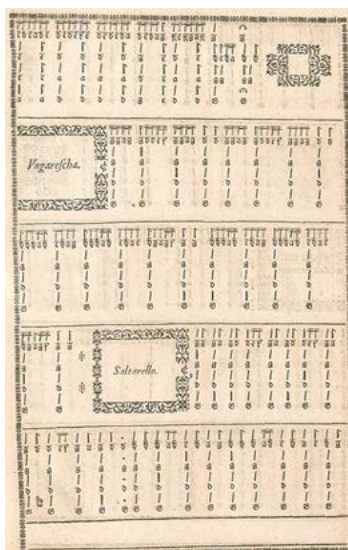
melosului nostru popular poate fi observată în fraza a doua a dansului și, nu în ultimul rând, în structura ritmico-melodică din cadența finală.



Organistul, constructorul de orgi, compozitorul german, Jacob Paix (1556-1623?) publică în 1583 la Lauingen (Donau), Germania lucrarea *Ein schön, Nutz unnd Gerbreuchlich Orgel Tabulaturbuch* (*Carte de tablatură pentru orgă, frumoasă, utilă și ușor de utilizat*). Printre cele circa 100 de creații, în secțiunea *Dansuri diverse* figurează melodia *Ungarescha*, indexată cu numărul 75, f. 163 (325).



Foia de titlu a *Ein schön, Nutz unnd Gerbreuchlich Orgel Tabulaturbuch* lui J. Paix

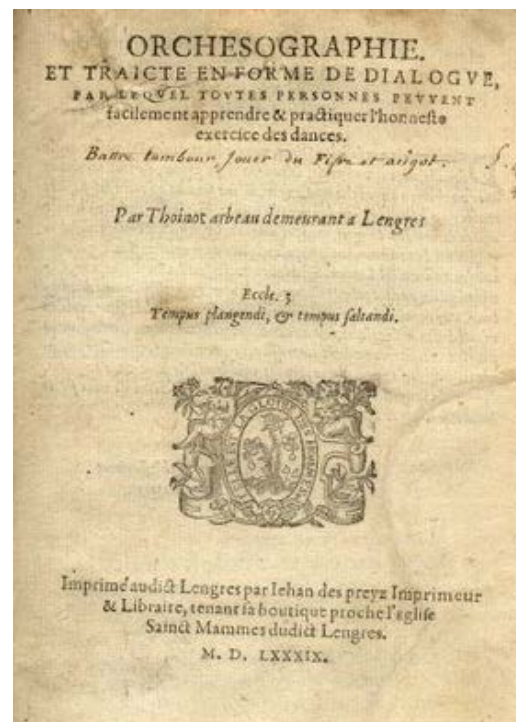


Ungarescha din *Tabulatura* lui J. Paix

Factura sonoră a piesei este una de construcție motivică, având un ambitus restrâns. Entitățile sintactice primare sunt reunite în două fraze asimetrice din câte patru și, respectiv, șase măsuri. Structura melodică a primei fraze constă dintr-o pentacordie diatonică, iar cea de a doua este o oligocordie de tipul tertacordiei diatonice, ambele sisteme sonore frecvent întâlnite în folclorul nostru, în special în stratul muzicii vechi. Corespondența cu stilul suportului sonor al dansurilor folclorice românești se face vădită în cadența ascendentă din fraza secundă.



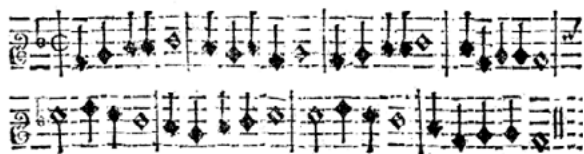
Continuând documentarea, identificăm prezența în tratatul *Orchesographie*, semnat de clericul francez Thoinot Arbeau (1520-1595) și publicat pentru prima oară în 1589 la Langres, Franța, melodia de dans cu titlul sugestiv *Air des Bouffons* (*Aria bufonilor*). În unele ediții aceasta figurează sub înscrisul *Danse des Bouffons ou Mathachins* sau *Mathachus* (*Dansul bufonilor* sau *Dansul săbiilor*) [1, p. 138; 4, p. 17; 5, p. 127; 6, p. 187].



Foia de titlu a tratatului *Orchesographie* de Th. Arbeau

Cele două fraze muzicale din tabulatura franceză a câte patru măsuri fiecare, notate într-un cadru temporal extins ($\frac{4}{2}$), reproduc practic nealterat melodia jocului *Banul Mărăcine*.

Air des Bouffons.

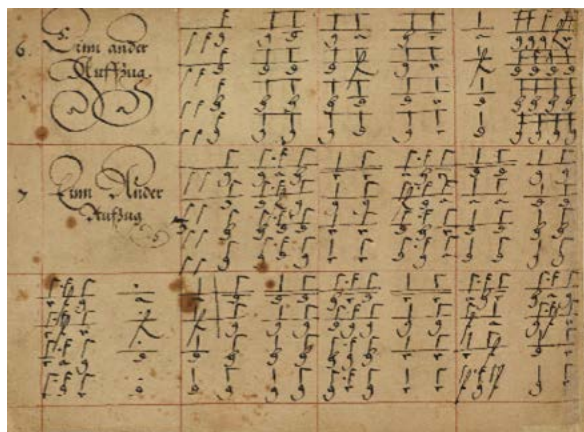


Melodia *Air des Bouffons* din *Orchesographie* lui Th. Arbeau

Această "transgresiune" culturală vine să demonstreze că o altă compoziție muzicală din patrimoniul artistic național a circulat în afara hotarelor Țărilor Române. Mai mult, cele consemnate mai sus pot fi plasate în poziția unei traduceri culturale, în care produsul artistic autohton face schimb de expresii spirituale cu vestul european, iar muzica, în cazul de față, de dans funcționează pe post de limbaj nonverbal de comunicare.



O nouă mărturie a prezenței muzicii etnice în spațiul european o reprezintă *Tabulatur Buch Auff der Cythar* (1592), omologată în literatura de specialitate cu denumirea de *Tabulatura din Dresda*.



Pagină din *Tabulatur Buch Auff der Cythar*

Acest document muzical vechi include, între altele, două dansuri haducești cu formule folclo-

rice românești. Haiducia oglindea în evul mediu un segment al vieții sociale de odinioară, lăsând amprenta asupra vieții spirituale. Valoarea estetică a producțiilor muzicale legate de fenomenul invocat demonstrează că aceste bunuri au contribuit la răspândirea culturii noastre artistice departe de hotarele țării.

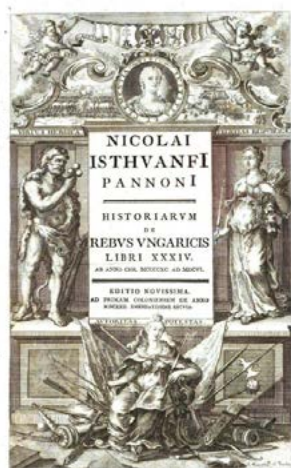


Un document medieval important în tabulatură de orgă este antologia datorată compozitorului și organistului curții din Dresda, August Nörminger (1560-1613) *Tabulaturbuch auff dem Instrumente* (*Carte de tabulatură pentru instrumente*, 1598). Partea a treia a manuscrisului include 94 dintre cele mai răspândite dansuri de epocă în rândul curtenilor saxoni (pavane, gagliarde, passamezze ș.a.). Tabulatura cuprinde o mărturie care completează imaginea fenomenului nostru muzical în străinătate. Ne referim la haina melodică adoptată de un dans din secolul al XVI-lea. Descinderea posibilă în folclorul autohton se manifestă prin repetarea obstinată a formulei melodice *sol-la-si*, profilul general descendent, mersul melodic treptat, pe alocuri arpeggiat, ambitusul restrâns, începutul pe treapta a cincea și cadențarea pe treapta întâia. Vom remarca prin aceasta că muzica de la noi își continuă răspândirea sa în țările vestice, iar literatura străină scrisă acumulează noi date despre fenomenul etnocoregrafic sub aspect muzical, precum și sub aspect istorico-cultural.



Cunoașterea muzicii entice peste hotarele țării în secolul al XVI-lea, dar și în următoarele se datorează și altor surse. Documentele muzicale și istorice din această perioadă vor fi suplimentate cu noi date și informații din domenii contigue, precum etnografia, cronica istorică, memorialistica literară ș.a., acestea fiind la fel de importante pentru socializarea europenilor cu imaginea și conținutul creației de la noi.

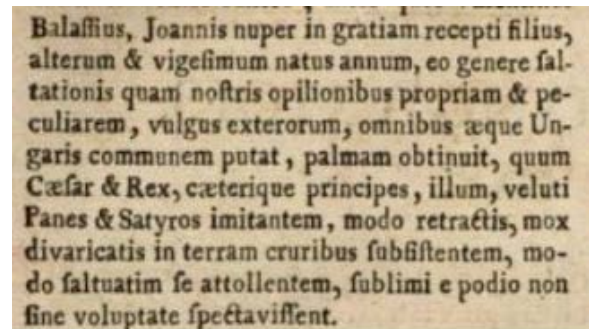
Din timpul vieții trubadurului maghiar Balassius (Balassa) Bálint (1551-1594) – prizonier de război al forțelor de ordine habsburgice – aflăm despre practica muzical-interpretativă în cultura orală românească, informație furnizată de episcopul, istoricul, poetul și diplomatul croat Nicolao Isthvanfio (1538-1615) în lucrarea *Historia Regni Hungariae, post obitum gloriosissimi Matthiae Corvini regis, a quo apostolicum hoc regnum Turcarum potissimum armis barbaram invasum, Libris XXXIV. Rerum in Pannonia, Dalmatia, Transylvania, Moldavia, Bosnia, Illyrico ... a Nicolao Isthvanfio (Istoria Regatului Ungariei după moartea celui mai glorios rege Matthias Corvinus, după ce acest regat apostolic a fost invadat barbar de turci în principal cu armele, Cărțile XXXIV 34. Starea Panoniei, Dalmației, Transilvaniei, Moldovei, Bosniei, Iliricului ... de Nicholas Isthvanfio)*, apărută la Viena în anul 1758.



Coperta și foaia de titlu a lucrării *Historia Regni Hungariae* de N. Isthvanfio

Conform autorului, la urcarea pe tron a regelui Ungariei și Croației Rudolf al II-lea (1572), desfășurată la Pressburg (actuala Bratislava), tânărul Balassius interpretează "Dansul Păcurăresc", admirând asistența prin frumusețea și virtuozitatea acestuia ("palmam obtinuit, quum Cæsar & Rex, cæterique principes, illum, veluti Panes &

Satyros imitantem modo retractis, mox divaricatis in terram cruribus subsistentem, (...) fine voluptate spectavissent.") [7, p. 326].



Măiestria lui Balassius Bálint apreciată la încoronarea regelui Rudolf al II-lea

Ajungând în teritoriile situate la vest de Carpați, Balassius ia cunoștință cu folclorul localnicilor, pe care îl valorifică în opera sa lirică, cântată pe melodii tradiționale românești. Liricul maghiar compune texte cântate pe melodiile populației autohtone. Două dintre ele rețin atenția – "Savu, nu lasă fata în casă" (sau "Să nu-mi lase-n casă fata") și "Ale păstoritei ce și-a pierdut turma" (de oi sau capre), pe care la căută prin munți, lamentându-se de pierderea suferită.

Un izvor extern, care privine în urma călătoriei istoricului polon Macieja (Matei) Strykowski (1547-1593) prin Moldova și Țara Românească în 1574, este *Ktora przed tym swiatla nie widziala Kronika Polska, Litewska, Żmódzka i Wszystkiej Rusi (Cronica Poloniei, Lituaniei, Samogetei și a întregii Rusii, care mai înainte nu a văzut lumina)*, lucrare publicată la Královec, actualmente Kaliningrad (prima ediție în limba poloneză la 1582, iar la 1846, două volume ale cronicii cu un titlu modificat au fost editate, la fel, în limba poloneză la Varșovia).



Foilile de titlu ale *Cronicii* lui M. Strykowski: edițiile din 1582 și 1846

Autorul relatează că a fost martor ocular al unui "glorios și antic obiceiu <care> se păstrează până astăzi în Grecia, în Asia, în Tracia, în **Muntenia, în Transilvania, în Moldova** (subl. n.), în Ungaria", afirmând că "în toate adunările acelor popoare (...) faptele omenilor renumiți sunt celebrate prin cântece cu acompaniamentul vioanelor, alăutelor, cobzelor și arfelor, căci poporul de jos se desfetează peste măsură, ascultându-marele viteje ale principilor și voinicilor" [10, p. 6]. Sursa citată are în vedere un cântec, care proslăvea faptele vitejești ale lui Ștefan cel Mare și biruințele obținute de domnitor și oastea sa în luptele cu popoarele vecine: „Moldovenii și Muntenii cântă despre ellă negreșită în toate banchetele lor, accopaniându-se cu muzica alăute: «Ștefan, Ștefan-vodă! Ștefan, Ștefan-vodă! bătea pe Turci, bătea pe Tătari, bătea pe Unguri, Galțani, pe Poloni!» [Idem, p. 8].

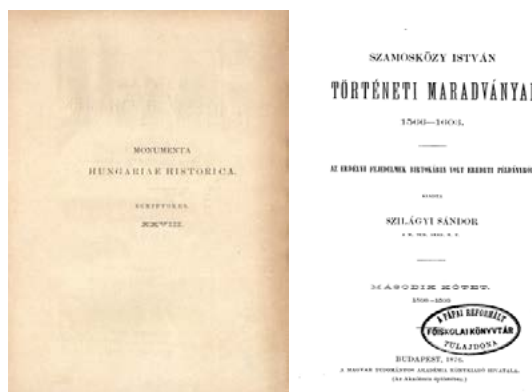
... A ten z dawna sławnie wzięty obyczay i dziś w Grecyey, w Azyey, w Tracyy, w ziemi Multanskiy y Sjedmigrodzkiy, w Wołoszech, w Wegrzech, y w inszych krainach zachowuia, iakom sie san temu przypatrzyl y własnymi uszami nasluchal, iz pospolicie na kazdych biesiadach, a w Turcech na ulicach y na bazarach, pospolitych rynkach, zacnych ludzi dzieie skladnymi wierszami spiewaia, przy skrzypicach które Serbskimi zowiemy, lutniach, kobzach y arfach, z wielka pochiecha ludu pospolitego, xiazat y rycerzow zacnie przewaznych spraw sluchaiacego.

„Stephan, Stephan woiewoda! Stephan, Stephan woiewoda! biial „Turkow! bil Tatarów! biial Wegrow, Rus y Polakow!“

Faptele oamenilor renumiți sunt celebrate în acompaniamentul instrumentelor populare. Extras din *Cronica* lui M. Strykowski

Cortegiul trimfal al lui Mihai Viteazul, domn al Moldovei, Țării Românești și Principe al Transilvaniei, la intrarea în Alba Iulia din 1599 (1601?) a fost însoțit, după cum relatează cronicarul maghiar prezent la ceremonie, Istfan (Ștefan) Szamosközy (1570-1612) în *Monumenta Hungariae Historica* (*Monumente istorice maghiare*, 1876), de o formație instrumentală "de pe obiceiul turcesc", având în componența sa "opt trâmbițe ce cu multă armonie modulau sunetele lor, de același număr de tobe de aramă, (...) de un bun număr de flaute și fluier", iar în urma acesteia venea Voievodul

călăre pe un măreț cal alb (...) O ceată de zece lăutari («decem citharaedi») urma îndată după domn, cântând cântece naționale" [9, p. 349].



Coperta și foaia de titlu a lucrării lui I. Szamosközy *Monumenta Hungariae Historica*

Praeterea tubicines octoni Turcarum ritu sonos, ad melodiam modulabantur, ad quorum concentum totidem tympana aerea pulsatores coaptare iussi barbarum quendam et ab sensu abhorrentem harmoniae speciem auribus representabant. Post hos tibia fistulae modulate canentes tyranni ingressum decorabant. Hos sequebantur decem citharaedi, ex eius gentis centuria, qui erronei Aegyptii vulgo Ciganes vocantur, modulatores, ut in ea barbarie non indecori pedibus Vajvodam proxime subsequentem praecedentes: sordibus cooperti et capite detecto, totoque corporis et animi habitu ad humilem servitutem et fractam quamdam timiditatem compositi. Servi a pedibus octoni, latera equitantis hinc atque illinc stipabant, molliculis vestimentis ad expeditum cursum adornati. Hoc modo in variis tubarum, tympanorum, organorumque diversorum concentibus Georgiana porta ingressus, aulam petiit principalem.

Prezența muzicii naționale consemnată în paginile *Monumenta Hungariae Historica* de I. Szamosközy

Informațiile, supuse mai sus atenției, vorbesc destul de elocvent despre interesul pe care au continuat să-l manifestate europenii pentru cunoașterea folclorului nostru muzical.

În anul 1632, Paul Strasburg (1595-1654), trimisul regelui Suediei întreprindea o călătorie la Constantinopol. În drumul său spre capitala Porții trece prin Muntenia, fiind primit cu multă pompă, după un protocol bine pus la punct, de către domnul valah Leon Tomșa. Impresiile sale de călătorie le expune într-un raport pe numele regelui Gustav Adolf. Mărturisind despre cele observate, solul scandinav notează că sfârșitul convorbirilor de la palat, care anticipa prânzul dat în cinstea sa, a fost marcat de sunetul buciurilor și al trâmbițelor, iar la petrecerea din țară escorta în frunte cu principele era însoțită de un grup de lăutari și de

un grup vocal ("citharoedi & Musicorum"), care cânta cu toată puterea în "Valachia lingua" cântece naționale ("patrium carmen") [Cf. 11, p. 202].



Foaia de titlu a *Historiæ ecclesiasticæ...* de P. Strasburg



Pagină din *Svicie regis quondam...*

Juxtà Vayvodum citharoedi & Musicorum chorus erat , qui Valachica lingua patrium carmen pleno gutture cantabant.

Muzica de tradiția orală la curtea domnească, observată de P. Strasburg

Asadar, din informațiile furnizate vom reține opiniile unui străin, difuzate în afara țării vizitate, care au rezultat în urma contactului viu cu cultura

românească privitor la instrumentele tradiționale, muzica de expresie spontană și modul ei de execuție – instrumentală și vocală, limba cântecelor și prilejul de manifestare a acestora. După cum rezumă judicios George Breazul, "S'ar putea crede că «patrium carmen» este o expresie obișnuită, curentă, prin care se definesc particularitățile distinctive ale cântecului popular în general, de oriunde, al oricărui popor. Adevărul istoric este însă altul. Și anume, că niciodată expresia aceasta nu fusese întrebuințată până atunci și nici de-atunci încoace pentru a reda ideea cântecului popular". Prin expresia lui Strasburg, sintagma "patrium carmen" este înregistrată doar "în istoria cântecului românesc", iar muzica de la noi "înscrisă în istoria cântecului popular de pretutindeni această caracteristică <de> excepție" [2, p. 18].

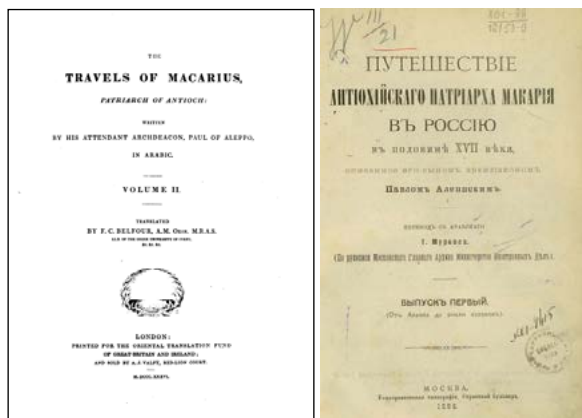
O sursă prețioasă de informații pentru cunoașterea culturii artistice populare a Moldovei de la jumătatea secolului al XVII-lea reprezintă documentul *Codex Bandinus* (în original *Visitatio generali omnium ecclesiarum catholicarum ritus in Provincia Moldaviae*). Marco Bandini (cunoscut sub numele latinizat Marcus Bandinus, 1595-1650), însărcinat de Papa de la Roma cu calitatea de vicar al Moldovei, sosește în țară pentru a-și începe misiunea apostolică în anul 1644. Contactul direct cu realitățile din Moldova l-au avantajat în descoperirea și promovarea muzicii entice de la noi sub forma unor pertinente descrieri. Semnificația *Codexului* pentru istoriografia națională decurge din datele muzicografice, puse în valoare prin textele amplelor rapoarte originale către pontific.

Importante pentru noi sunt observațiile prelatului romano-catolic privind solemnitatea de la Iași, desfășurată la palatul domnesc în 1647, la care acesta reține celebrarea Botezului Domnului cu participarea trompetelor, tobelor, diverselor fluiere, a lirelor și a altor instrumente muzicale ("Tubicines, Tympanistae, varii Fistulatores, Lyricines, aliisque instrumentis ludentes"). Mai este menționată și prezența în cadrul sărbătorilor a dansului ("festa choreis et poculis vino fluentibus celebrant"), precum și faptul că la înmormântare femeile plâng ("foeminae complorantes et musici cum Cantoribus conducunt") [3, pp. 144 și 142].

În intervalul anilor 1652-1659, cronicarul creștin-ortodox sirian în rang onorific de arhidiacon, Paul de Alep (născut cu numele laic Būlus ibn Makārijūs az Zaim al-Halabī, 1627-1669?) îl însoțește pe tatăl său Macarie, patriarh al Antiohiei, în drumul acestuia spre Moscova. Itinerarul

periplului a inclus un popas de circa opt luni în Moldova și Valahia, care i-a oferit prilejul să se întâlnească cu domnul Moldovei Gheorghe Ștefan și cu cel al Țării Românești Constantin Șerban. În tot acest timp înscrie cu meticulozitate cele văzute în jurnalul său de călătorie.

Grăitoare sunt descrierile lui Paul despre muzica etnică de la noi, care se regăsesc în maniscrisul intitulat *Călătoriile lui Macarie, Patriarhul Antiohiei*, notat în limba arabă, tradus și publicat mai apoi în limbile engleză la Londra (*The Travels of Macarius, Patriarch of Antioch*, 1829-1836), rusă la Moscova (*Путешествие Антиохійскаго патриарха Макарія въ Россію*, 1896) și Sankt-Petersburg (*Путешествіе Антиохійскаго патриарха Макарія въ Москву въ XVII вѣкѣ*, 1898) și franceză la Paris (*Voyage du patriarche d'Antioche Macaire Za'im*, 1949). Prima traducere în limba română (*Călătoriile Patriarhului Macarie de Antiohia în Țările Române, 1653-1658*), apare la București în anul 1900.



Foile de titlu ale jurnalului de călătorie în limbile engleză (1836) și rusă (1896) *Călătoriile lui Macarie, Patriarhul Antiohiei* de Paul de Alep

Vom reproduce câteva dintre însemnările autorului din Alep în raport cu fenomenul muzical relatat. Funcționalitatea muzicii este atestată la sărbătoarea Bobotezei, când ”toți măscăricii și scamatorii, cu tobele, fluierile, timpanele și trompetele, cântăreți turci și români, se duceau prin toate casele celor bogați, îi înveseleau cu jocurile și cu instrumentele lor și felicitau pe domnul nostru patriarh cu prilejul sărbătoarei și făceau urări mari pentru el” [13, pp. 123-124]. Sunetul instrumentelor, se mai arată în jurnalul de călătorie, s-a auzit și la predarea tributului către dregătorul sultanului, când ”muzicanții au început să cânte din tobe, fluier și trompete” [12, p. 384], la plecarea

convoiuului însoțitor al haraciului, când acesta a fost petrecut ”cu tobe și trompete, în mijlocul veseliei oștenilor” [Ibidem].

Descriind sărbătoarea creștină a Botezului lui Iisus și desfășurarea ceremoniei religioase prevăzute de celebrarea ei = practicile de purificare și profilaxie a mediului, a apelor de influența forțelor malefice, actele de botez a credincioșilor, de scufundare a crucii, de stropire cu apă, de lansare a împușcăturilor, colindatul, a altor elemente specifice =, Paul semnaleză prezența muzicanților, care ”(...) au sunat din tobe, fluier, cornuri, surle și din tot felul de alte instrumente (...)” [Idem, p. 322].

At the moment the Beg advanced to kiss the cross, a signal was given, and the musicians struck up with their tabors, pipes, horns, trumpets, and every other kind of instrument ; and all the troops fired their muskets three rounds, till our ears were deafened, and our hearts were disturbed with fear, as we were directly in the centre of all.

Fragment din *The Travels of Macarius, Patriarch of Antioch*

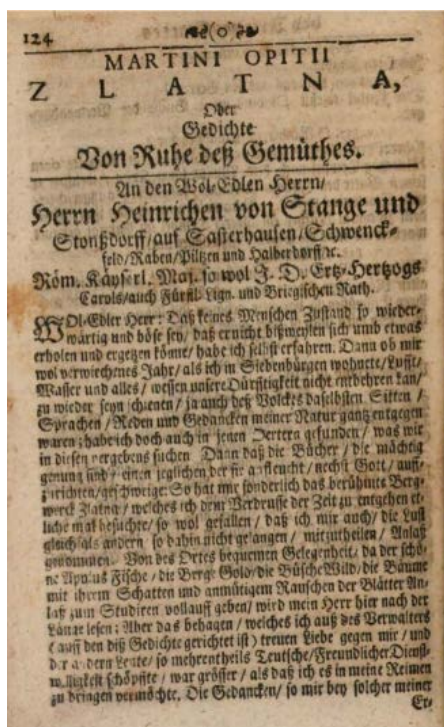
Date fiind aceste valoroase informații, putem constata cu probe suplimentare lărgirea orizontului extern al muzicii de la noi și, totodată, cunoașterea mai profundă a istoriei și rădăcinilor ei.

Cunoscutul om de cultură din epoca barocului (sec. al XVII-lea), considerat părintele poeziei moderne germane, dascălul și diplomatul, originar din Silezia, Martin Opitz (1587-1639), vine cu o contribuție importantă la cunoașterea în occidentul european a vieții culturale românești din Transilvania. Impresionat de pitorescul și bogăția (aurul) munților Zlatnei, dar în primul rând de oamenii din localitățile din împrejurimi și de datinile lor folclorice, le aduce un elogiu în poemul omonim. Scris în anul 1623 cu caractere gotice, *Zlatna, oder Gedichte Von Ruhe des Gemüthes (Zlatna sau despre liniștea minții)* a fost tipărit la Strassbourg în 1624, după care au urmat alte ediții – la Frankfurt am Mein în 1644, la Amsterdam în 1646 și la Brașov (actualul Wrocław) în volumul *Des berühmten Schlesiers Martini Opitii von Boberfeld/Bolesl. Opera Geist-und Weltlicher Gedichte (Celebrul Silesian Martini Opitii von Boberfeld/Bolesl. Opera. Poezii spirituale și lumești)*, 1690). În limba română poemul a fost tradusă în anul 1885 de către G. Coșbuc și tipărit la Sibiu în 1888.

Încântat de originalitatea datinilor, a dansului și cântecului folcloric, M. Opitz descrie cu mijloace artistice versificate harul artistic al oamenilor locului:



Coperta Des berühmten Schlesiers Martini Opitii ...
Opera



Prima pagină a poemului Zlatna, sau despre liniștea minții

În fiecare colibă, cu paie acoperită
Un sânge nobil spune că limba moștenită
Și azi e tot aceea ca datinile sunt
Păstrate cu credință, cu al vostru îmbrăcământ

Și jocul chiar e martor c-aveți tulpina veche
Un joc care în frumusețe abia-și are pereche.
(În traducerea lui G. Coșbuc)

Pe cât de entuziasmat, pe atât și de explicit se pronunță asupra muzicii entice, pe care o caracterizează drept cântec cu adâncă și subtilă specificitate lirică („Und spielt ein artliches Lied”):

O, cântecele voastre cât de frumoase sunt!
Întârziu cu plăcere din drum să le ascult;
Sunt nobile și limpezi, chiar muza Terpsichore
V-a înzestrat cu viersul înlegănatei Hore
Căreia însuși Febos îi dase armonia,
Împlând a voastră doină de dor cu veșnicia!
În toate-aceste arte și-alese fapte bune
Vă făuriți în lume un strălucit renume!
(În traducerea aceluiași autor)

280 Und spielt ein artliches Lied/ die schnellen Finger führt?
Diß alles und noch mehr erhebt euch von dem Wolck?
Das an der Erden hangt/ und mit der dicken Wolck
Der schänden Eitelkeit lieqt unbekant verdeckt.

Fragment din poemul Zlatna de M. Opitz

Consemnările poetului silezian M. Opitz se pliază pe linia celor anterioare, care promovează imaginea manifestărilor artistice românești în cultura europeană.

Interesante date și informații despre trecutul nostru muzical prin intermediul surselor externe, prezentate de un alt străin, se desprind din relatările oferite de lingvistul și lexicograful suedez Alf Lombard (1902–1996). Compatriotul acestuia, baronul Claes Ralamb (1622–1695), în drum spre Istanbul, tranzitează în anul 1657 Țara Românească, făcând o oprire la București. Suita scandinavă este primită de Constantin Șerban, domnul de atunci al țării. După întâlnirea și discuțiile oficiale, la masa protocolară oferită de gazdă în cinstea înaltului oaspete, „a început o muzică puternică, cu instrumente de suflat, țambale, trâmbițe, harpe, viori etc.”, forța sonoră pătrunzătoare a căreia l-a deranjat pe Ralamb (“Tous avaient a peine pris place que commença une musique bruyante, avec instruments à vent, timbales, trompettes, harpes, violons, etc. Ralamb, peu habitué, trouva ce vacarme unpeu trop fort.”) [8, p. 558]. Muzica era nelipsită și la rostirea toastelor, marcate cu ridicarea în picioare a mesenilor, imprimând solemnitate și atmosferă complementară de confort recepției (“Pour porterces toasts, tout le monde se leva, et chaque toast fut souligné par un morceau de musique” [Ibidem].

Așa cum domnul țării era persoana care exercita funcția supremă în stat, din cele expuse se poate afirma că oaspeții au asistat la un moment special, în care muzica instrumentală de la curte îl reprezintă pe domn, implicat în calitate de gazdă, ilustrându-i public demnitatea în fața solilor din regatul Nordic.

Din a doua jumătate a secolului al XVII-lea datează alte câteva documente importante, care ne vorbesc despre atenția alogenilor pentru cultura muzicală din spațiul carpato-dunărean. La curtea lui Gheorghe Ștefan al Moldovei era obișnuită muzica cimpoierilor, surlarilor, a altor instrumentiști. În calitate de trompetist al acestui domn a activat și germanul Daniel Speer (1636–1707), compozitor și scriitor, care a trăit o vreme la Iași, manifestându-se pe mai multe planuri artistice. Un interes aparte al preocupărilor sale l-a constituit pasiunea pentru folclorul popoarelor din sud-estul și centrul Europei, pe care îl cunoaște și îl valorifică în creația sa. Baletul compus, intitulat *Musikalisch Türckisher Eulen-Spiegel* ([Istorie] muzicală turcească *Til Buhoglindă*, 1688), îl semnează cu pseudonimul *Dacianischer Simplicissimo* (*Dacul Simplicissimus*).



Coperta baletului *Musikalisch Türckisher Eulen-Spiegel* de D. Speer



Pagină din partitura baletului *Musikalisch Eulen-Spiegel*

Important în această lucrare ne apare faptul că în ea se regăsesc și două balet valahe, alături de dansuri ungare, poloneze, moscovite, ruse, ca- zace și grecești. Muzica asociată elementului co- regrafic se conține în primele douăzeci și patru de numere, cu care debutează reprezentația mu- zical-teatrală, anticipate de o *Intrada* cu caracter festiv în ritm de mars.



Intrada din baletul lui D. Speer (fragment)

Melodiile sunt arajate pentru un ansamblu ca- meral de coarde (două vioară, două viole și bas con- tinuu) și tenor (solist, narator, prezentator). Baletele valahe figează cu numerele patru și douăzeci și doi.

Însemnele identitare ale folclorului românesc în cele două balet se fac observate prin păstrarea diatonismului modal, prin dimensiunea scurtă a arcului sonor, prin formule melodice de repetiție, grupări ritmice de structură pircică, spondeică și

anapestică, intervalică specifică fără salturi mari, profilul melodic cu preponderență sinuos (melodia urcă, apoi coboară și invers), intonațiile populare.



Fragment muzical din baletele valahe de D. Speer

Aceste și alte elemente, care stau la baza configurației melodice a baletelor, conferă acestora o expresie aparte, caracteristică cântecului și dansului nostru popular, evidențiind totodată deosebirile de muzica altor popoare.

Informațiile, extrase din sursele scrise, privitor la prezența muzicii noastre etnice în cultura europeană nu se epuizează aici. Ele vor fi atestate și în secolele următoare. Examinarea acestora însă depășește limitele perioadei de timp fixate pentru studiul de față și ar putea face obiectul unor viitoare cercetări.

Ca o sinteză la cele relatate, având în centrul atenției muzica națională observată de străini, merită să fie reținute cele ce urmează.

Sumara prezentare, preliminară, are menirea de a ilustra succint imaginea patrimoniului artistic național, exprimat în cultura din afara țării prin intermediul muzicii, care se regăsește în culegeri, antologii, creații, descrieri etc., alături de cel al altor popoare din Europa.

Nu toată muzica, atestată de străini în secolele XVI–XVII, trebuie confundată cu folclorul. Deși, deseori, ea a reprezentat o entitate artistică caracteristică curților domnitorilor și (sau) a saloanelor protipendadei, totuși am putea vorbi despre un produs cu specific autohton din punct de vedere muzical, bazat, la acea vreme, pe oralitate și anonim.

Numeroasele relatări din această perioadă, selectate, prezentate și interpretate în contextul tematic abordat, au ca element comun al observațiilor melosul românesc proiectat în exterior, proiecții care servesc ca argument al valorii lui în ansamblul culturii europene.

Referințe bibliografice

1. Brâncuși P. Muzica românească și marile ei primeniri. I. Chișinău: Editura Lumina, 1993.
2. Breazul G. Patrium carmen. Contribuții la studiul muzicii românești. Craiova: Scrisul Românesc, 1941.
3. Codex Bandinus. București: Editura Academiei Române, Lito-Tipografia "Carol Göbl", 1895.
4. Comișel E. Folclor muzical. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1967.
5. Cosma O. L. Pagini din istoria muzicii românești. Partea 1: Cristalizări. București: Editura Academiei Române, 2018.
6. Ghircoiașiu R. Contribuții la istoria muzicii românești. București: Editura Muzicală, 1963.
7. Historia Regni Hungariae, post obitum gloriosissimi Matthiae Corvini regis, a quo apostolicum hoc regnum Turcarum potissimum armis barbare invasum, Libris XXXIV 34. Rerum in Pannonia, Dalmatia, Transylvania, Moldavia, Bosnia, Illyrico ... a Nicolao Isthvanfio. Vienne, Pragae et Tergesti: 1758.
8. Lombard A. Les terres roumanies vues par un voyageur suédois en 1657. În: Revue des etudes sud-est europeennes. Tome XII, № 4, 1974.
9. Monumenta Hungariae Historica. Scriptorum XXVIII. Stephani Szamosközy. Rerum Transylvanarum, Pentas Qvinta. Budapest: 1876.
10. Petriceicu-Hăjdeu B. Estracte din cronică polono-litvană a lui Mateiu Strykovski. În: Arhiva istorică a României. Tomul II. București: Imprimeria Statului, 1865.
11. Strasburgii P. Sviciae regis quondam Consiliarii secretioris aulici et ad Amurathem IVtum legati, Relatio de Byzantino itinere ac negotiis in Ottomanica. MDCCCXXXII. În: Historiae ecclesasticae, politicae et literariae seculi decimi sexti et septimi. Monumenta selectiora acrariora. Francofurti ad Maximilianum, Apud Iohannem Maximilianum à Sande Anno MDCCXXV.
12. The Travels of Macarius, Patriarch of Antioch, Written by his Attendant Archidiacon, Paul of Alep, in Arabic. Volume II, Translated by F. C. Belfour. London: Printed for the Oriental Translation Fund of Great-Britain and Ireland, M.DCCC.XXXVI.
13. Путешествіе Антиохійскаго патріарха Макарія въ Россію въ половинѣ XVII вѣка, описанное его сыномъ Павломъ Алеппскимъ. Переводъ с арабскаго Г. Муркоса. Выпускъ первый, кн. III, гл. 4. (Отъ Алеппо до земли казаковъ). Москва: Университетская типография, Страстной бульваръ, 1896 // Puteshestvie Antohiyskago patriarcha Makariya v Rossiya v polovine XVII veka, opisannoe ego synom Pavlom Aleppskim. Perevod s arabskago G. Murkosa. Vypusk perviy: kn. 4. (Ot Aleppo do zemli kazakov). Moskva: Universitetskaia tipografia, Strastnoy bul'var, 1896.

CREAȚIA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ DE SORGINTE BIZANTINĂ ÎN PERIOADA 1918–2018

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2021.30-2.03>

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 psaltilor 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. Constatăm, așadar, că, pe parcursul unui secol frământat și marcat de schimbările regimului politic, compoziția psaltică înregistrează un hiat în primele decenii ale regimului totalitar, pentru a se îmbogăți, treptat, la început de secol XXI, cu numeroase creații care poartă amprenta specificului românesc.

Cuvinte-cheie: centenar 1918–2018, muzică psaltică românească, cântare uniformizată, neume.

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.

Keywords: centennial 1918-2018, romanian psaltic music, standardized chant, neumes.

Partea a II-a

3. O nouă criză a muzicii psaltice: creația în perioada regimului comunist (1948-1989)

„Crize ale muzicii psaltice au existat... din vreme în vreme, dar nici una de talia celei din ultimii 50 de ani”, afirmă arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur și pr. Alexie Buzera la reeditarea *Anastasimatarului* lui Victor Ojog, referindu-se la situația muzicii bisericești în cea de a doua jumătate a secolului XX [40, p. V]. Acest răstimp este

marcat de evenimentele survenite în societatea românească după cel de Al Doilea Război Mondial, când România a intrat în sfera de influență a Uniunii Sovietice. La 30 decembrie 1947, Majestatea sa Regele Mihai I al României, amenințat și șantajat de comuniști, a fost silit să abdice, iar aceștia au instaurat, în aceeași zi, dictatura comunistă – statul totalitar și dependent de Uniunea Sovietică fiind denumit Republica Populară Română. Modelul venit de la Răsărit a început să fie implementat în întreaga societate, care a intrat

într-o etapă de intense schimbări. Pentru a putea înțelege direcția pe care a urmat-o compunerea muzicii psaltice în această perioadă este nevoie să facem referiri la câteva dintre hotărârile luate de conducătorii statului ateu, care au afectat tot ceea ce era legat de viața spirituală a românilor.

Prefaceri profunde au schimbat radical învățământul, care a preluat sistemul sovietic, ideologia și îndochinarea devenind normă de desfășurare a activității. Una dintre măsurile acestei perioade, care a influențat evoluția muzicii bisericești, este desființarea Secției de Muzică religioasă din cadrul Academiei Regale de Muzică și Artă Dramatică din București la care s-a adăugat Decretul nr. 177 din anul 1948, pentru regimul general al cultelor religioase. Drept urmare, timp de peste patru decenii, muzica de tradiție bizantină nu a mai fost studiată în cadrul sistemului de învățământ superior decât în Institutele Teologice din București și Sibiu, restul facultăților de teologie fiind desființate. Abia în anul 1990, la insistența arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur și datorită demersurilor întreprinse de conducerea Conservatorului de Muzică „Ciprian Porumbescu” (actuala Universitate Națională de Muzică) secția a fost reînființată. Decretul menționat a afectat și învățământul preuniversitar, fiind desființate toate școlile de cântăreți bisericești¹ și multe seminariile teologice ale diferitelor confesiuni religioase, printre care se numărau 40 de școli de cântăreți și seminariile teologice ortodoxe².

În această situație, mulți dintre absolvenții din deceniile cinci-șase ale secolului trecut, pasionați de muzică, au găsit un refugiu în învățământul laic și au studiat în cadrul conservatoarelor, atunci când a fost posibil. Mulți însă dintre cei care intraseră în cinul monahal sau studiaseră teologia au avut de suferit din cauza regimului politic. Părintele Florin Bucescu, absolvent al Seminarului de la mănăstirea Neamț (1953) și al Institutului Teologic din București (1957), înscris la studii doctorale, la aceeași instituție, a fost nevoit să le întrerupă în anul 1960 și abia în 1962 i s-a permis să se înscrie la Conservatorul de Muzică „George Enescu” din Iași; în anii următori și-a concentrat atenția spre domeniul etnomuzicologiei, făcând numeroase culegeri pe teren, elaborând studii. Pasiunea pentru muzica de tradiție bizantină se va putea manifesta abia după Revoluția din anul 1989, iar cunoștințele sale teoretice și practice de muzică psaltică și talentul pedagogic vor contribui la dezvoltarea cercetării

și la formarea unor generații de tineri foarte bine pregătiți.

După un deceniu de la decretul care aproape desființase învățământul teologic de toate gradele, în 1958, Partidul Muncitoresc Român³ a dat încă o lovitură Bisericii Ortodoxe și învățământului teologic, prin Decretul 410, care aducea o serie de amendamente Decretului nr. 177/1948 și intensifica prigoana asupra celor din „armata neagră a călugărilor și călugărițelor” care trebuia combătută prin toate mijloacele⁴ [29], aceștia fiind afectați și de alte măsuri luate împotriva lor încă din anul 1955⁴. Deși a fost adoptat doar în 28 octombrie 1959, prevederile Decretului aveau caracter retroactiv; în perioada decembrie 1958 – martie 1959 au fost scoși din mănăstiri toți cei care nu îndeplineau criteriile pentru a duce o viață monahală⁵.

Au fost închise peste 100 de mănăstiri, iar monahii și monahiile cu vârstă mai mică de 40 de ani au fost obligați să își dedice viața „construirii socialismului”, muncind în fabrici și uzine, trecând printr-un proces de reeducare, menit să îi ajute să se integreze în noua societate [15]. Unul dintre psalții-compozitori care au avut de suferit de pe urma acestui decret a fost arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur. Intrase în monahism în 1950, a devenit profesor de muzică și dirijor al corului de la Seminarul teologic din Mănăstirea Neamț, în 1957 (după absolvirea Institutului Teologic din București), dar a fost nevoit să părăsească curând mănăstirea⁶. Ar fi trebuit să muncească într-o fabrică, dar datorită încăpățânării sale – după cum mărturisea într-un interviu⁷ – i s-a permis, totuși, să se înscrie la Conservatorul de Muzică din București, fiind apoi profesor de muzică la diferite școli din capitală, până în 1990, când a devenit lector la Conservator, la catedra de paleografie muzicală bizantină. În următoarele decenii părintele profesor a adus o contribuție esențială la cercetarea muzicii bizantine din spațiul românesc și a îmbogățit repertoriul stranelor cu numeroase compoziții muzicale psaltice.

Măsurile succesive luate de conducerea partidului comunist, după schimbarea regimului politic, șubrezeră deja pregătirea în domeniul muzicii bisericești. Transmiterea cântării de strană, perpetuarea acesteia au devenit tot mai dificile, cunoscătorii avizați fiind tot mai puțini. A fost afectată tradiția cântării de strană, la aceasta contribuind, pe lângă desființarea a numeroase instituții (despre care am vorbit mai sus), și procesul

de epurare întreprins de regimul comunist, îndată după proclamarea Republicii, în 1947. Situația creată a determinat Sfântul Sinod să decidă în sesiunea din iunie 1952 uniformizarea cântărilor psaltice și obligativitatea introducerii acestora pe tot cuprinsul țării [23, pp. 616-617]. Cu un an înainte fusese deja editată o parte a repertoriului necesar [37] și o lucrare teoretică [14], ambele cu notație simultană, adică neume și portativ. Criticată în ultimii ani, această adevărată reformă a muzicii psaltice din România, avea în concepția Prea Fericitului Patriarh Justinian Marina (1901–1977) rolul de a asigura participarea activă a enoriașilor la slujbele bisericești și de a elimina diferențele zonale din cântarea de strană⁸.

Din cauza lipsei personalului calificat din stranele bisericilor și din puținele seminarii care au supraviețuit decretelor și măsurilor opresive succesive, muzica bisericească a intrat într-o perioadă de criză care se va atenua, treptat, abia după 1990. La mijlocul secolului însă, conformându-se noii orientări, mulți dintre psalții care cunoșteau ambele notații au început să scrie cântări sau colecții întregi pe ambele notații. Alții, beneficiind de pregătirea acumulată în conservatoarele de muzică, s-au dedicat muzicii corale religioase, completând repertoriul existent cu lucrări valoroase.

Din cercetările noastre rezultă că în perioada 1948–2018 au fost preocupați de compunerea muzicii psaltice – cu neume sau dublă notație – un număr de 11 muzicieni. Ordinea menționării este cronologică și nu avem certitudinea că lista este completă, deoarece unele încercări au putut rămâne în manuscris sau au fost distruse; iată care sunt aceștia: Grigore Costea (1882–1963), Ion Croitoru (1884–1972), Chiril Arvinte (1897–1968), Chiril Popescu (1897–1992), Nicolae Lungu (1900–1993), Radu Antofie (1904–1987), Ioan Gh. Popescu (1925–1992), Sebastian Barbu-Bucur (1930–2015), Constantin Drăgușin (1931–2014), Alexie Buzera (1934–2011), Nicu Moldoveanu (n. 1940).

Principalul promotor al cântării uniformizate, redată în dublă notație, a fost Nicolae Lungu, care a colaborat cu preotul Grigore Costea și profesorul Ion Croitoru la redactarea cărții de teorie a muzicii intitulată *Gramatica muzicii psaltice. Studiu comparat cu notația liniară* (1951). Doi ani mai târziu, au editat împreună și *Anastasimatarul uniformizat*, cuprinzând cântările pentru slujba Vecerniei; cel pentru slujba Utreniei a fost rea-

lizat de Nicolae Lungu în colaborare cu preoții Ene Braniște și Grigore Costea (1954). Anterior, Nicolae Lungu a mai colaborat și cu Anton Uncu pentru editarea cântărilor de la Sfânta Liturghie (1951). Profesorul Nicolae Lungu a transcris un mare număr de cântări bisericești care au fost tipărite cu notație dublă. Deși nu sunt creații originale, realizarea volumelor a presupus o intervenție creativă pentru selectarea materialului muzical, ajustarea și simplificarea cântărilor. Nicolae Lungu rămâne în istoria muzicii bisericești și datorită numeroaselor armonizări pe care le-a realizat.

Aceeași manieră de redare a muzicii bisericești a fost urmată și de un discipol al profesorului Nicolae Lungu, care a fost preot (1929–1976) și dirijor al Coralei Episcopale din Buzău: Radu Antofie. Format în spiritul tradiției psaltice la Seminarul „Chesarie Episcopul” din Buzău (1924) și absolvent al Facultății de Teologie din București (1929), acesta a alcătuit colecții de cântări bisericești cu notație dublă, dar toate au rămas în manuscris: *Noul Anastasimatar*, *Cinci Slavoslovii*, *Slujba învierii*, *Cântări din Pentecostar*. A mai compus două liturghii pentru cor mixt și diferite alte imne liturgice, o parte fiind publicate în revista „Glasul Bisericii” [13, pp. 403-404].

Un caz similar este cel al părintelui Constantin Drăgușin (1931–2014), care, în anii tulburi dinaintea și după mijlocul secolului XX a fost elev la seminar și apoi student în mai multe localități (la seminariile din Râmnicu Vâlcea și Curtea de Argeș; la Institutul Teologic din Sibiu și București) și a acumulat cunoștințe și experiență de la mai mulți profesori, printre care Gheorghe Șoima și Nicolae Lungu. A urmat exemplul profesorului său de la București (Nicolae Lungu) și a scris muzică psaltică în notație dublă: *Tropar la Duminica Sfinților români*, glas III, *Tropar pentru Sfântul Teodosie*, glas I și *Prea Curată Maică pururi Fecioară*, glas III (pe versuri de Vasile Militaru), păstrate multă vreme în manuscris⁹, spre deosebire de lucrările corale, care au fost tipărite încă din 1965, în reviste și antologii corale¹⁰. Activitatea sa, desfășurată pe mai multe planuri, a contribuit la cunoașterea și păstrarea muzicii de tradiție bizantină. Gh. Ionescu îl caracteriza în următorii termeni: „Muzician distins, persistent și întreprinzător... în calitate de profesor la Seminar și Institutul teologic, ca dirijor și compozitor, ca redactor și alcătuitor al unor ediții de muzică psaltică, a contribuit cu priceperea și talentul său

la promovarea cântării bisericești de tradiție bizantină în peisajul cultural-religios contemporan” [13, p. 483].

Deși există opinii conform cărora, pentru anii 1950-1990, uniformizarea muzicii psaltice „...a fost bine venită și în parte și-a atins scopul, în special la cântările Sfintei Liturghii la care participă activ mulți credincioși...” [40, p. V], măsura nu a fost una de natură să stimuleze creația psaltică. În prefața cărții teoretice, editată în 1951, autorii justificau demersul acțiunii de uniformizare și precizau că „strădania noastră nu urmărește... schimbarea sau înlocuirea psaltichiei cum, poate, se crede de cei ce nu cunosc problema, ci, din contra, salvarea și punerea ei în siguranță, ca pe un bun ce face parte integrantă din patrimoniul nostru spiritual. Liber este oricine, să întrebuințeze pe oricare din cele două notațiuni, care în gramatica de față se găsesc suprapuse. Ceea ce interesează, este faptul ca frumusețea și farmecul nebănuit al cântărilor psaltice să nu fie denaturate prin interpretare și executare greșită, așa cum se întâmplă azi la fiecare pas, din cauza complicatelor și confuzelor gramatici psaltice existente” [14, pp. 8-9].

Chiar dacă autorii *Gramaticii...* (citați mai sus) își exprimau convingerea că lucrarea va feri bisericile de „...împeștrirea nepotrivită a repertoriului coral ce se aude astăzi în bisericile noastre, și vom fi feriți, mai ales de ceea ce nu trebuie să se întâmple în nici un caz, anume dispariția cântării psaltice și înlocuirea ei cu alt gen de cântare, fapt întâmplat în alte Biserici ale Ortodoxiei” [14, p. 9], constatăm o stagnare, un regres al compoziției psaltice și orientarea, îndeosebi, spre creația corală. Afectați de măsurile drastice îndreptate împotriva cinului monahal și a preoților, a credincioșilor, prea puțini dintre cei care aveau pregătirea necesară au avut condițiile pentru a se dedica compoziției muzicale, cu atât mai mult cu cât delatarea a fost ridicată la rang de datorie cetățenească.

Or, creația psaltică redată doar cu notație neumatică nu a lipsit cu totul în perioada comunistă, a existat, dar s-a manifestat cu timiditate. Unele lucrări s-au păstrat în manuscris, fără a avea indicii privind perioada scrierii. De exemplu, Chiril Popescu (1897-1992), care a învățat psaltichia de la Ioan Zmeu și Ion Popescu-Pasărea, a compus muzică psaltică, dar lucrările au rămas în manuscris: *Cântări la Pavcernița Mare*, glas VIII; *Ceea ce ești mai cinstită*, glas V, VI, VII; *Lumină*

lină, pe opt glasuri; *Aliluia ce se cântă în Postul Mare*, pe opt glasuri; *Tropare și Condace* ale Sfinților a căror moaște s-au aflat sau se află la Curtea de Argeș (Sf. Nifon, Sf. Filofteia, Serghie, Vach și Tatiana) ș. a. [13, p. 391]. Urmând obiceiul încețățenit deja, a contribuit la întregirea repertoriului redat în dublă notație prin *Cântările Penticostarului uniformizate, lucrare întregită cu slujba Înălțării Domnului și Pogorării Duhului Sfânt*¹¹ și cu câteva cântări separate, unele publicate după 1990¹². Părintele Nicu Moldoveanu aprecia că „stilul său pare a fi o sinteză a înaintașilor săi Anton Pann, Macarie, Varlaam și Schimonahul Nectarie, dar mai ales a cântărilor compuse de I. Zmeu, mentorul său” [20, p. 132].

Pentru alte lucrări, cunoaștem anii în care au fost tipărite, deoarece au fost publicate în diferite reviste, îndeosebi în „Biserica Ortodoxă Română” și „Glasul Bisericii”. Este cazul unui alt compozitor, format la școlile din Râmnicu Vâlcea, București și Sibiu, care a beneficiat de îndrumările profesorului Nicolae Lungu: Ioan Gh. Popescu (1925-1992). A compus muzică religioasă pentru cor, dar și câteva lucrări de muzică psaltică, publicate în revista Patriarhiei Române: *Luminânda la Adormirea Maicii Domnului*, glas III; *Răspunsurile mari*, glas III, pe ambele notații; *Axion duminical*, glas III¹³. De asemenea, pr. Alexie Buzera, profesor la Seminarul Teologic din Mofleni-Craiova (1956-1960) și la Seminarul „Sfântul Grigorie Teologul” din Craiova (1981-1994), apoi la Facultatea de Teologie Ortodoxă din același oraș (1992-2004), a compus și publicat în 1982 *Slujba Sf. Grigore Cuvântătorul de Dumnezeu. Patronul Seminarului Teologic din Craiova*¹⁴. Cinci ani mai târziu, era tipărită o nouă compoziție a sa, *Catavasii la Duminica Fiului Risipitor*¹⁵. Dedicat activității didactice și muncii de cercetare, a armonizat multe creații folclorice, dar compoziția psaltică o va relua după 1990.

Un compozitor prolific a fost arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur, dar în perioada comunistă au fost tipărite doar două creații: o *Doxologie* (1982), un *Polihronion* (1988) închinat Prea Fericitului Patriarh, de aceea, vom reveni la creația sa în următoarea secțiune a lucrării.

Este posibil ca și alți muzicieni, pregătiți în seminariile teologice în perioada interbelică sau la mijlocul secolului XX să fi compus muzică psaltică, dar aceasta nu a fost făcută publică decât după schimbările aduse de Revoluția din anul 1989, prin urmare vom lua în considerare anul tipăririi acesteia.

4. Creația muzicală psaltică pe un nou făgaș (1990–2018)

În cele aproape trei decenii scurse de la evenimentele din decembrie 1989, muzica de tradiție bizantină a intrat în matca sa firească datorită reînființării școlilor teologice de toate gradele, eforturilor pentru asigurarea unei pregătiri muzicale de calitate și străduinței preoților, a întregului cler.

Una dintre primele realizări importante, alături de înființarea secțiilor de muzică religioasă în cadrul celor trei conservatoare existente în România în 1990 (București, Cluj-Napoca și Iași), a fost editarea volumului intitulat *Cântări la Sfânta Liturghie și alte cântări bisericești*. Din „Cuvânt înainte”, semnat de Preafericitul Părinte Patriarh Teoctist (1915–2007) se înțelege că acesta era un proiect inițiat înainte de 1990¹⁶, fapt confirmat de redarea melodiilor cu notație dublă, așa cum se obișnuia încă din 1951. De altfel, se precizează în aceeași prefață că „este de fapt o acțiune care continuă opera începută de marele Patriarh Justinian... la începutul deceniului al șaselea, acțiune ce s-a dovedit – din ce în ce mai mult – ca fiind de o importanță deosebită pentru spiritualitatea românească, mai cu seamă că vitregia ateistă în care s-a desfășurat viața bisericească a lipsit strana ortodoxă și de cărți și de protopsalți” [30, p. 3].

În această antologie regăsim mai multe compoziții ale celor care au continuat să scrie muzică psaltică și spre sfârșitul secolului trecut: arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur¹⁷, pr. prof. dr. Nicu Moldoveanu¹⁸, Marin Velea (n. 1937)¹⁹. Aceștia li se mai adaugă în această perioadă încă câțiva muzicieni: Florin Bucescu (n. 1936), Victor Frangulea (n. 1939), Ion Gavrilă (n. 1955).

În anii care au urmat, au fost reeditate numeroase colecții de cântări bisericești, dar practica notației duble a fost părăsită treptat și s-a revenit la edițiile cu notație neumatică, un argument fiind acela că „atâta vreme cât cântările vor avea dublă notație (psaltică și liniară) elevii și studenții nu vor învăța muzică psaltică (s.a.). Aceștia vin în școlile teologice cu minimum de cunoștințe ale muzicii liniare... pe care le folosesc în mod empiric, pentru a urmări doar sensul diagramei melodico-ritmice, aceasta abătându-i de la citirea neumelor psaltice, singurele care pot reda cântarea autentică” [40, p. VI].

În perioada la care ne referim, compoziția psaltică s-a afirmat îndeosebi datorită arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur. Într-un interviu pe care ni l-a acordat în anul 2010, distinsul bizantinolog

mărturisea că a avut dintotdeauna încercări timide de a compune muzică psaltică²⁰, dar acestea au primit consistență îndeosebi în deceniul nouă al secolului trecut. Cum contextul general nu a fost favorabil etalării acestor preocupări, compozițiile sale au fost tipărite îndeosebi după 1990. Chiar în acel an au văzut lumina tiparului *Rugăciune*, pe versuri de Vasile Militaru – cu variantă monodică, notată cu neume, și dedesubt o variantă corală la două voci, notată pe portativ – [44, p. 6], *Prea Bune Doamne, ascult-a noastră rugă* (la 1600 de ani de la săvârșirea Sfântului Grigore Teologul) [45, p. 471] și *Necuprinsă-ți este slava și nemărginită mila* ([46, p. 472]. Au urmat cele 33 de slujbe pentru sfinții români canonizați de Biserica Ortodoxă Română în 1991 și 1992, mai multe lucrări publicate în cele două volume de *Cântări psaltice pentru cursul de muzică religioasă* [31, 32], volumul *Cântări la Vecernie, Utrenie și Sfânta Liturghie* [2], dedicat Preafericitului Patriarh Daniel; un alt volum care cuprinde *Slujba Vecerniei și Utreniei Sfintei Mucenițe Filofteia, Sfântului Iachint de Vicina, Mitropolitul Țării Românești, Sfântului Neogoe Basarab și a Sfântului Cuvios Ioanichie cel nou de la Muscel*, a fost dedicat Înalt Preasfințitului Calinic, Arhiepiscop al Argeșului și Muscelului [33]. În anul 2014 a fost reeditat volumul cu cântările *Sfintei Liturghii*, care cuprinde, printre altele, și 58 de axioane duminicale originale, în toate cele opt glasuri bisericești [34].

Creația părintelui profesor însumează sute de cântări, scrise cu pricepere și har. Am analizat, în diverse ocazii, unele dintre aceste creații și am constatat că distinsul muzician a întrunit toate condițiile necesare psaltului transformat în compozitor: pregătirea muzicală temeinică, gândirea teologică și trăirea duhovnicească [5, p. 225]. Apreciam, cu ani în urmă, că „prin creația sa, arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur marchează o etapă nouă a îndelungatului proces de românizare a cântării de strană înscrisă în tradiția bizantină [...] deoarece, realizate direct pe text românesc, valorifică creator acumularile celor două secole anterioare reușind să condenseze trăsăturile cele mai pregnante ale stilului psaltic tradițional într-o înveșmântare originală, în care priceperea psaltului se îmbină cu rafinamentul cercetătorului avizat” [5, p. 236]. Frumusețea liniilor melodice, aflate în deplină concordanță cu textul pe care îl împlinesc muzical, și valorificarea meșteșugită a elementelor tradiției psaltice au putut fi apreciate adesea datorită interpretării unora dintre lucrări de Formația

de muzică bizantină „Psalmodia”, constituită din inițiativa sa. În anul 2008, cu ocazia sărbătoririi a 20 de ani de la înființarea acesteia, Prea Fericitul Părinte Patriarh Daniel a conferit muzicianului Crucea Patriarhală, apreciind că „...prin această artă a sunetului sacru, Părintele profesor Sebastian Barbu-Bucur este un purtător de lumină a învierii, a renașterii, a redescoperirii valorilor perene ale muzicii psaltice” [4, p. 202].

Un alt reprezentat de seamă al muzicii bisericești din ultimele decenii este pr. prof. univ. dr. Nicu Moldoveanu, format de profesorii Chiril Popescu, Constantin Drăgușin și Nicolae Lungu. Creația sa a fost orientată îndeosebi spre valorificarea prin armonizare a muzicii psaltice, fiind apreciate *Antifoanele*, *Heruvic*, *Pre Tine Te lăudăm*, *Axion*, *Lumină lină*, *Îngerul a strigat* ș. a. [22, II, p. 256]. A compus numeroase cântări bisericești, tipărite în diferite colecții: mărimuri, tropare, condace, sedelne, stihiri, slave, condace la Acatistul mai multor sărbători de peste an; *Iubi-Te-voi*, *Doamne*, Glasul I, III și VIII, *Răspunsuri mari*, glasul I, V și VII; *Axion la Liturghia Sf. Vasile cel Mare (De tine se bucură)*, glasul V; *Cinei Tale*, glasul VII, *Lumină lină*, glasul V, *Învierea lui Hristos*, glasurile I, III, V și VIII; *Anixandare*, glasul V; *Slujba Sfintei Ecaterina*; *Slujba Sfântului Elefterie*; *Slujba Sfântului Ghelasie de la Râmeț* etc. A corectat și a completat, singur sau cu alți colaboratori, cărți de cântări bisericești, editate la tipografia Sfintei Patriarhii, după 1990.

Mai amintim, între compozitorii care au publicat muzică psaltică după 1990, doi dintre preoții profesori care au contribuit la renașterea învățământului muzical psaltic din seminariile teologice și au desfășurat o susținută activitate de cercetare a manuscriselor muzicale bizantine: pr. prof. dr. Alexie Buzera și pr. prof. dr. Florin Bucescu. Îndată după evenimentele din 1989, părintele Alexie Buzera a reunit în același volum preocupările sale componistice și pe cele de folclorist, întocmind o antologie intitulată *Toată suflarea să laude pe Domnul. Cântări bisericești, pricesne și imnuri religioase, colinde și cântece de stea culese și revizuite de Alexie Buzera* [36], volum care se alătură numeroaselor sale studii și volume dedicate muzicii românești de tradiție bizantină.

Părintele profesor Florin Bucescu s-a dedicat în ultimele decenii muncii de cercetare și depistare a manuscriselor muzicale aflate în bibliotecile din zona Moldovei. Inspirat, poate, și de tezaurul muzical conservat în vechile codice, a compus în

anul 1997 o *Liturghie psaltică în glasul III – ga*, încercând în acest fel să îmbogățească repertoriul liturgic al ultimelor decenii, centrat pe glasurile V și VIII. *Liturghia* a fost scrisă „pentru revigorarea repertoriului psaltic al elevilor de la Seminarul Teologic Ortodox «Sf. Vasile cel Mare» din Iași” [35 p. 8]. Lucrarea este redată în notație simultană, neumatică și lineară. Volumul se particularizează datorită prezenței în partea a doua a cărții a versiunilor pentru două și trei voci, variantele corale fiind realizarea compozitorului ieșean Vasile Spătăreanu.

În afară de psalții amintiți, bibliografia consultată ne indică preocupările componistice ale părintelui profesor Victor Frangulea, care a compus muzică corală în stil psaltic, precum și monodie psaltică: *Slujba Sf. Ghelasie*, canonizat de Patriarhia Română în 1992 (sfânt român din Transilvania). A fost apreciat ca „...un îndrăgostit al muzicii psaltice pe care o servește și o cultivă în spiritul autentic tradițional” [13, p. 501].

5. Concluzii

Privirea retrospectivă asupra creației muzicale psaltice din perioada celor o sută de ani trecuți de la Marea unire a Transilvaniei cu România evidențiază câteva aspecte importante legate de muzica bisericească ortodoxă din țara noastră. În primul rând, am constatat influența covârșitoare pe care au avut-o evenimentele care au marcat statul român în cei o sută de ani. Însă, indiferent de regimul politic și contextul neprielnic din a doua jumătate a secolului XX, tradiția bizantină a cântării și notației neumatice a fost păstrată în exteriorul lanțului carpatic.

Preocupările pentru muzica psaltică au fost intense în prima jumătate a secolului, mulți psalți manifestând interes pentru compoziție, dar aproape au stagnat timp de aproximativ patru decenii, revenind cu intensitate sporită îndată ce condițiile politice au fost propice, mai ales după anul 2000.

Efervescența perioadei interbelice – când se afirmă 19 compozitori – nu se asociază neapărat cu o creație pe măsură, atenția și eforturile psalților fiind concentrate îndeosebi pe cizelarea repertoriului tradus în limba română în secolul al XIX-lea.

Cele patru decenii de comunism au mutat centrul de greutate spre transcrierea repertoriului pe portativ și spre simplificarea acestuia pentru a putea fi abordat în cântarea comună a credincioșilor; dar și această activitate implică cunoașterea

specificului muzicii psaltice și creativitate din partea celui care ajustează melodiile. Preocupările pentru creația psaltică au fost rezervate, doar 11 compozitori au publicat câteva compoziții de muzică bisericească, majoritatea volumelor editate în această perioadă fiind axate pe muzica uniformizată și redată cu notație dublă (neume deasupra portativului). Cu toate acestea, acțiunea de uniformizare a cântărilor bisericești, inițiată de Patriarhul Justinian, nu a avut sorți de izbândă deplină, existând și astăzi particularități zonale pregnante ale cântării de strană. Notația neumatică și stilul specific de interpretare s-au păstrat neschimbate în partea estică, nord-estică și în cea de sud a României, iar în centru, vestul și nord-vestul țării se cântă de pe portativ. Totuși, repertoriul uniformizat a avut o oarecare influență asupra educației muzicale a generațiilor de slujitori din stratele bisericilor românești. Credem că aceasta s-a reflectat în preferința pentru glasurile diatonice V și VIII, dispariția microtoniilor (implicit a intonațiilor specifice genului enarmonic) sau maniera de interpretare a semnelor consonante.

Am mai constatat că, în fiecare dintre cele trei perioade delimitate de noi, se evidențiază câte o personalitate care domină epoca prin creația sa: figura proeminentă a primei etape rămâne marele psalt Ion Popescu-Pasărea; se distinge apoi personalitatea profesorului Nicolae Lungu, iar în ultimele decenii creația psaltică este reprezentată cu prisosință de arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur.

Deși, cantitativ, numărul compozitorilor a scăzut în a doua jumătate a secolului XX, după 1990 aportul original este consistent prin contribuția arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur și a pr. prof. dr. Nicu Moldoveanu.

Numeroase inițiative ale tinerilor formați la început de secol XXI în școlile teologice, posibilitățile de mobilitate, informare și instruire pe care le au aceștia vor asigura, în continuare, perpetuarea muzicii românești de tradiție bizantină.

Referințe bibliografice

a. Cărți

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. Barbu-Bucur S. Cântări la Vecernie, Utrenie și Sfânta Liturghie. București: Editura SemnE, 2009.
3. Bucescu F. Manuscrisele psaltice al lui Teodor Stupcanu. În: Fl. Bucescu. *Bizantinologie muzicală. Studii și articole. Liturghia psaltică în glasul al III-lea* (pp. 95-100). Iași: Editura Artes, 2018.
4. Catrina C. Fișă de lexicon. În: Catrina C. *Sebastian Barbu-Bucur octogenar* (pp. 35-62). București: Editura SemnE, 2010.
5. Chircev E. Ipostaze ale stilului neo-bizantin. Slujba Sf. Ioan cel Nou de la Neamț de arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur. În: Chircev E. *Amprente românești în muzica de tradiție bizantină* (pp. 211-224). Cluj-Napoca: Editura Risoprint, 2013.
6. Chircev E. Mărturii și dialoguri despre muzica bizantină. Cluj-Napoca: Editura Risoprint, 2013.
7. Chircev E. Muzica românească de tradiție bizantină între neume și portativ, ediția a II-a revizuită. Cluj-Napoca: Editura Risoprint, 2013.
8. Ciobanu Gh. Pripelele lui Filotei monahul. În: Ciobanu Gh. *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. II, pp. 269-292. București: Editura Muzicală, 1979.
9. Cosma O. L. 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 C. *Sebastian Barbu-Bucur octogenar* (pp. 200-203). București: Editura SemnE, 2010.
12. Ionescu Gh. 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 Gh. C. Muzica bizantină în România. Dicționar cronologic. București: Editura Saggiarius, 2003.
14. Lungu N., Costea G., Croitoru I. 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. Moisescu T. Pentru o mai bună cunoaștere

- a muzicii bizantine. În: *Colocvii. 1993-1994* (pp. 1-10). Iași: Filarmonica „Moldova”, 1996.
18. Moiescu T. Putna – un puternic centru de cultură muzicală medievală românească. În: Moiescu T. *Muzica bizantină în spațiul cultural românesc* (pp. 8-18). București: Editura Muzicală, 1996.
 19. Moisil C. Construcția unei identități românești în muzica bisericească. București: Editura Universității de Muzică, 2018.
 20. Moldoveanu N. Istoria muzicii bisericești la români. București: Editura Basilica, 2010.
 21. Panca D. 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 V. 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*, nr. 9-10, p. 616-617. București: Editura Institutului Biblic și de Misiune al BOR, 1952.
 24. Chircev E. „Mereu neînfrânt!” Interviu cu arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur. În: *Tabor. Revistă lunară de cultură și spiritualitate românească*, nr. 1, pp. 77-84. Cluj-Napoca: Mitropolia Clujului, Albei, Crișanei și Maramureșului, 2010.
 25. Chircev E. 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, 2009.
 26. Chircev E. 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: Media Musica, 2012.
 27. Chircev E. 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*, nr. 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. În: 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 S. Cântări psaltice pentru cursul de muzică religioasă, vol. I. București: Editura Academiei de Muzică, 1991.
 32. Barbu-Bucur S. Cântări psaltice pentru cursul de muzică religioasă, vol. II. București: Editura Academiei de Muzică, 1994.
 33. Barbu-Bucur S. 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 S. Cântări la Sf. Liturghie (ediția a II-a, diortosită). București: Editura SemnE, 2014.
 35. Bucescu F. Liturghia psaltică în glasul III ga. Iași: Editura Trinitas, 2006.
 36. Buzera A. 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 N., Uncu A. 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 N., Costea G., Croitoru I. Anastasi-matarul 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 N., Costea G., Croitoru I. Anastasi-

matarul 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 V. Anastasimatar, Ediția a II-a. Iași: Editura Trinitas, 1999.
41. Stupcanu Th. 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 S. Doxologie. În: *Mitropolia Olteniei*, Craiova, nr. 3, p. 137-144. Craiova: Mitropolia Olteniei, 1988.
43. Barbu-Bucur S. Polihronion. În: *Glasul Bisericii*, nr. 4, p. 166-168. București: Arhiepiscopia Bucureștilor, 1988.
44. Barbu-Bucur S. Rugăciune. În: *Vestitorul Ortodoxiei Românești*, nr. 13-14, p. 6. București: Patriarhia Română, 1990a.
45. Barbu-Bucur S. Prea Bune Doamne, ascult-a noastră rugă. În: *Cronica Episcopiei Romanului și Hușilor*, vol. II, pp. 471-472. Roman: Episcopia Romanului și Hușilor, 1990.
46. Barbu-Bucur S. Necuprinsă-ți este slava și nemărginită mila. În: *Cronica Episcopiei Romanului și Hușilor*, vol. II, pp. 473-474. Roman: Episcopia Romanului și Hușilor.
47. Buzera A. Slujba Sf. Grigore Cuvântătorul de Dumnezeu. Patronul Seminarului Teologic din Craiova. În: *Mitropolia Olteniei*. Anexă, nr. 1-3, p. 1-12. Craiova: Mitropolia Olteniei, 1982.
48. Buzera A. Catavasii la Duminica Fiului Risipitor. În: *Mitropolia Olteniei*, nr. 2, p. 139-142. Craiova: Mitropolia Olteniei, 1987.

Note și comentarii

- 1 Până în 1948 existau școli în toate reședințele de județe, dar și în alte localități, precum și pe lângă unele mănăstiri.
- 2 După 1948 au rămas doar șase Seminarii teologice în orașele București, Buzău, Craiova, Neamț, Cluj și Caransebeș.
- 3 Este denumirea sub care a funcționat Partidul Comunist în perioada 1954-1964.
- 4 Cităm din același articol publicat în Ziarul „Lumina” de George Enache: „La sfârșitul anului 1958, Departamentul Cultelor a elaborat un nou regulament al mănăstirilor în care, printre altele, se prevedea că se exclud de la

intrarea în monahism următoarele categorii de persoane: persoane minore, persoane care nu au minimum șapte clase elementare, persoanele care au săvârșit abateri de la regulile monahale, cele care au suferit condamnări de drept comun, «elemente contrarevoluționare», precum și cei cunoscuți cu «manifestări dușmănoase» la adresa regimului comunist. Cu ocazia ședinței Sf. Sinod al BOR din 15 decembrie 1958, Dumitru Dogaru, secretarul general al Departamentului cultelor, a comunicat prevederile noului regulament, cerând ca acestea să fie asumate și puse în aplicare”.

- 5 Articolul 71 prevedea că „pot fi admiși în monahism bărbați la vârsta de 55 ani și femeii la 50 de ani «dacă renunță la salariu sau la pensia de la stat, dacă nu sunt căsătoriți și dacă nu au obligații pe baza Codului familiei». Acest decret a fost o metodă ca statul comunist să nu se mai împiedice de o decizie a Sinodului, asumându-și deschis paternitatea acțiunii de reprimare a monahismului românesc” [29].
- 6 În același an, fostul său profesor de muzică de la seminarul nemțean, Victor Ojog, era nevoit să părăsească școala, fiind dat afară și din monahism din cauza opiniilor sale democratice, în conflict cu ideologia impusă de regimul comunist. [13, p. 425].
- 7 Într-un interviu pe care l-am realizat cu arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur, în anul 2010 acesta mărturisea: „...am ajuns profesor de muzică la cel mai bun Seminar teologic din țară, la Mănăstirea Neamț, seminar patronat direct de Patriarhul Iustinian. Liniștea și bucuria realizărilor nu a durat prea mult. Toamna anului 1959 era să fie una dramatică. Floarea Monahismului era strivită în malaxorul Decretului 410, prin care 7500 monahi și monahii au fost dați afară și am plecat care încotro. Și așa am rămas fără nici-un rost, dar, cu încăpățănare, am refuzat să intru muncitor în fabrică, așa cum cerea decretul, și am bătut la porțile Conservatorului. Am fost dat afară și de acolo, pentru un an de zile, din cauza a trei cruciulițe pe care le-am dat colegilor” [23, 77-84 și 6, pp. 51-60].
- 8 „...este vremea să se termine cu muzica bisericească regionalistă și că este absolut necesar ca și în Ardeal și în Banat și în toate părțile țării să ne conducem după muzica psaltică tradițională, în așa fel ca la un moment dat, uniformizând cântarea în biserică, un credincios din Dobrogea să poată lua oricând parte

- activă la răspunsurile Sfintei Liturghii într-o biserică din Maramureș, sau un credincios din Banat să se simtă tot atât de bine, în această privință, într-o biserică din Moldova” [23, p. 617].
- 9 Dintre compozițiile sale, *Ectenia mare*, glas I, p. 91, Antifonul I și Antifonul II, ambele în glasul I, au fost publicate în volumul *Cântările Sfintei Liturghii și alte cântări bisericesti*, 1992 [30], la paginile 91, 92 și 93-95.
 - 10 Vezi lista acestora în [13] la paginile 483-484.
 - 11 Tipărită la Editura Institutului Biblic din București în anul 1980.
 - 12 *Doxologie*, glas V, în „Glasul Bisericii”, București An XLVI (1986), nr. 5 (sept.-oct.), în Anexă, p. I-XII; *Veniți să fericiți pe Iosif*, glas V (p. 267-271) și *De vreme ce eu păcătosul*, glas V, în *Cântările Sfintei Liturghii...*, 1992, [30].
 - 13 Toate lucrările au fost publicate în revista „Biserica Ortodoxă Română”, București, an LXXXVIII (1970), nr. 7-8 (iul. aug), pp. 837-856, *apud* [13, p. 466].
 - 14 Publicată în „Mitropolia Olteniei”, Craiova, an XXXIV (1982), nr. 1-3 (ian.-mart.), Anexă, pp. 1-12.
 - 15 Publicată în „Mitropolia Olteniei”, Craiova, an XXXIX (1987), nr. 2 (mart.-april.), pp. 139-142.
 - 16 La începutul „Cuvântului înainte” Prea Fericitul Părinte Patriarh preciza: „Trăim momente de mare bucurie, acum când – în sfârșit – vede lumina tiparului, după o minuțioasă și atentă pregătire, ce a durat aproape patru ani, una dintre cele mai așteptate și mai cuprinzătoare culegeri de cântări bisericesti tradiționale și contemporane... folosite în Biserica ortodoxă Română” (*Cântările Sfintei Liturghii...*, 1992, [30, p. 3].
 - 17 Sunt publicate următoarele compoziții ale părintelui Sebastian Barbu-Bucur: *Laudă suflete al meu* (Ps. 145) glas VIII (p. 91); *Iubi-Te-voi, Doamne*, glas V (p. 122), *Iubi-Te-voi, Doamne*, glas VII (p. 123), *Am văzut lumina*, glas V (notat de..., p. 208), *Să se umple gurile noastre*, glas V (pp. 209-210).
 - 18 Sunt publicate următoarele compoziții ale părintelui Nicu Moldoveanu: *De tine se bucură*, glas V (pp. 55- 56), *Iubi-Te voi, Doamne*, glas VIII (p. 124) și o cântare a lui Ioan Zmeu, revizuită de părintele N. Moldoveanu – *Bine voi cuvânta pre Domnul*, glas II (p. 210). Sunt publicate următoarele compoziții ale părintelui Nicu Moldoveanu: *De tine se bucură*, glas V (pp. 55- 56), *Iubi-Te voi, Doamne*, glas VIII (p. 124) și o cântare a lui Ioan Zmeu, revizuită de părintele N. Moldoveanu – *Bine voi cuvânta pre Domnul*, glas II (p. 210).
 - 19 *Bine este cuvântat*, glas III (p. 205).
 - 20 „În 1982, în timp ce eram pe mare și călătoream spre Muntele Athos, când au început să apară în zare mănăstirile, prima fiind Rusiconul, în toată splendoarea sa, am început să dau slavă lui Dumnezeu, fredonând în gând o Slavoslovie pe glasul VIII, care și astăzi este una din cele mai reușite din cele 11 pe care le-am scris. Ajungând la Prodromul și rugându-mă la Maica Domnului făcătoare de minuni Prodromița, am fredonat în gând aceeași doxologie pe care apoi am scris-o pe neume psaltice. Așa a început șirul compozițiilor psaltice pentru *Vecernie, Utrenie, Liturghie și alte cântări* la îndemnul Maicii Domnului, al părintelui vestit duhovnic Petroniu, egumenul Prodromului și apoi din necesitatea ca studenții de la Secția de Muzică religioasă să aibă un repertoriu cât mai bogat și diversificat...” [24]. Vezi și *Har și instruire îndelungată sau despre compunerea muzicii psaltice, interviu cu arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur* [27, pp. 77-85].

**DOCUMENTARY SOURCES AND METHODOLOGICAL
LANDMARKS IN THE RESEARCH OF THE CREATION
OF THE SINGER VERONICA MIHAI
IN THE „FOLCLOR” ORCHESTRA**

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2021.30-2.04>

Rezumat

**Surse documentare și reperi metodologice în cercetarea creației interpretei
Veronica Mihai în orchestra „Folclor”**

Studiul își propune să identifice criteriile teoretice și metodologice de bază, importante în formarea viziunii științifice aplicate abordării creației interpretative a cântăreței populare profesioniste Veronica Mihai cu orchestra de studio „Folclor”, care a fost creată în anul 1967, în cadrul Companiei de stat de Televiziune și Radiodifuziune din RSS Moldovenească. Autorul delimitează două perioade distincte în evoluția repertoriului artistei: perioada tardivă sovietică (1968–1991) și perioada post-sovietică (1991–1999). Atenția principală se focusează pe epoca sovietică. Printre sursele documentare sunt materialele stocate în arhiva instituției, în special, dosarele personale ale artiștilor, procesele verbale ale Consiliului artistic, partiturile muzicale, cartoteca redacțiilor, interviurile cu artiștii, inclusiv materialele de presă, eseurile și releveele la temă. Întru fundamentarea teoretică a studiului, se argumentează necesitatea instrumentalizării conceptelor de „cântec popular sovietic”, „cântec de masă”, „rețele de creație”, modernizare, revitalizare, tradiții inventate, folclorizare, „cântec popular nou”, muzică neo-tradițională.

Cuvintele-cheie: Veronica Mihai, repertoriu, tendințe estetice, orchestra „Folclor”, muzică neo-tradițională, Republica Moldova

Summary

**Documentary sources and methodological landmarks in the research of the creation of
the singer Veronica Mihai in the „Folclor” Orchestra**

The study aims to identify the main theoretical and methodological criteria, important in shaping the scientific vision applied to the approach of the subject. The author delimits two distinct periods in the evolution of the singer's repertoire: the late Soviet period (1968–1991) and the post-Soviet period (1991–1999). The main focus is on the Soviet epoch. Among the documentary sources are the materials stored in the IPNA archive – “Teleraudio-Moldova” Company, the personal files of the artists, the minutes of the Artistic Council, the musical scores, the library of the editorial offices within the institution. To substantiate the theoretical framework of the study, the author argues the need to instrumentalize the concepts of „Soviet folk song”, „mass song”, „creator&producer networks”, „modernization”, „revitalization”, „invented traditions”, „folklorization”, „new folk songs”, „neo-traditional music”.

Keywords: Veronica Mihai, singer repertoire, estetic tendencies, Folclor Orchestra, neo-traditional music, Republic of Moldova.

In this approach we will focus on identifying documentary landmarks and theoretical-methodological criteria, important in shaping the scientific vision applied to research of the innovative interpretive creation of singer Veronica Mihai with the professional folk music orchestra “Folclor”, in the socio-political context and the aesthetic trends from the years 1960-1990. In a first stage, we do not pretend to inventory, analyze and synthesize the vast set of creations of the artist,

which would require a much broader editorial development than the space offered by publishers. We limit ourselves to sketching some sursological aspects and categories, the stages of evolution of the institutionalized professional career, the principles of epistemological approach of the folklore heritage in the process of dynamic tension between the art of neo-traditional representation of cultural heritage and the political ideology of the time.



Veronica Mihai, 1978

Veronica Mihai symbolizes the founding generation of the group of soloists-vocalists from the studio orchestra „Folclor”, created – according to archival documents (2) – in the last two months of 1967, within the Republican Television and Broadcasting Company (hereinafter – TRM), an institution then called the “State Committee of the Soviet of Ministers of the Moldovan SSR for Television and Broadcasting”. Within this mainstream media and propaganda organization, Veronica Mihai was officially employed for almost 28 years, between 1968–1996 (1: 1995, file 64). Initially, she was accepted as a non-title artist (idem, file 5), she temporarily filling the position of assistant director of TV music shows, and from February 10, 1970, according to the extract from the order signed by Stepan Lozan, president of TRM (idem, f. 14), being transferred to the position of titular soloist of the orchestra in question, thus joining his fellow vocalists Ion Paulencu, Nina Ermurachi and Teodor Negară.

Further, we present some short biographical data, relevant for understanding the socio-cultural impulses and determinations in the evolution of the artist’s professional career.

Veronica Mihai was born on July 17, 1945, in the village of Voroteș, Orhei district, Moldavian SSR, in a family of needy peasants, who gave birth to two daughters. The older sister, Ludmila, was born in 1938. Her father, Lazăr (b. 1909), passed away prematurely (in 1956), little Veronica being raised by her „second” mother Raisa (b. 1930, the paternal name – Gladun), who was a simple field worker. The 8-year-old primary school student graduated from her hometown in 1961. As a pupil, Veronica often had to help her mother with

the risky and toxic work on the kolkhoz’s tobacco plantations. Beyond the sporadic opportunities of traditional enculturation within the local community, the first contact with the universe of popular music was, according to his own confessions (3), through radio waves. Thus, at the age of 8, her mother bought a radio device „Rodina”, where she listens with great admiration to the folklore shows, broadcast by Radio Bucharest, thus being inspired by the repertoire of the most representative artists of Romanian national popular music of the time: Maria Tănase, Ioana Radu, Maria Lătărețu, Benone Sinulescu and others. In the intention of looking for a purpose in life, at the suggestion of her mother, who could not support her materially, in 1961, Veronica comes to Chisinau, where two close relatives lived. First, she studies at the trade school no. 3 in the capital (1961–1963), following the activity as a crane and stainer at the construction trust „Kishiniovstroy”, later – as worker at the reinforced concrete factory no. 1 in the capital 1963–1968). Since 1966, she has been a soloist in the „Veselia” amateur ensemble, led by Dumitru Blajinu, with whom, in the year of the celebration by the Soviet state and the CPSU of the half-centenary of the socialist revolution – 1967 – she became the winner of the Union Festival of Popular Creation in Moscow. He studies music and culturology and completes them in the form of non-attendance education, in two stages. First – supported by the renowned professor Loghin Țurcanu – at the „Stefan Neaga” Republican School of Music in Chisinau (1966–1971), specialty „choral conducting”, with Irina Kalinova (1, file 4), later – with the contest, the recommendation and the approaches of the TRM administration – at the „Gavriil Musicescu” State Institute of Arts from the capital (1980–1985), the specialty „cultural-educational work”, with Gheorghe Stepanov (1, file 24).

Since February 1968, at the invitation of conductor Dumitru Blajinu, she participates, as a non-titular trainee soloist, in the rehearsals and the first radio recordings of the new studio orchestra. In October 1968, by the decision of the TRM administration, he supported the competition to fill the vacancies of soloist-vocalist in the „Folclor” Orchestra, in which Larisa Arseni and Maria Sarabaș also participated. It is accepted, but on the condition of temporary employment in another position, that of second director of music shows, until the appearance of new vacancies.

It should be noted that beyond the special artistic talent, the original vocal and timbre-expressive qualities of popular soprano with pronounced lyrical-dramatic nuances, the decision of the management and artistic council of TRM to be co-opted, namely in two stages, as artist of the new folk music „Folclor” Orchestra was significantly determined by the political context of the time, in particular, by the succession of major propaganda campaigns of totalitarian power in that period. Thus, we can observe that the first employment as a non-titular soloist of Veronica Mihai (1968) coincides with the stage of preparation for the lavish celebration of the 45th anniversary of the creation of the Moldovan SSR, considered to be the successor of RASSM. The musical symbol of the consecration of this political event in its own repertoire is marked by the recording in the audiovisual fund of the Company of the song in folk style, entitled: „Este-n floare țara-ntreagă” (The whole country is in bloom), arrangement by Serghei Ciuhrii, author of lyrics strategically not indicated (8, 1969.27.11, p. 2). The second employment, this time as the soloist of the „Folclor” Orchestra (1970), is part of the campaign of preparation and grandeur celebration of the 100th anniversary of the birth of Vladimir I. Lenin, the founder of the Soviet state and Communist Power. It is known that in order to ensure such media campaigns of ideological mobilization of the masses, the decision-making bodies of the CPSU and the Government (Council of Ministers) allocated special financial resources to subordinate cultural institutions to be invested in supplementing staff, but also for completing the artistic repertoire with propagandistic, great and triumphant works „on the theme”.

As a rule, such creations with alleged folk status, called „new folk songs”, were insistently requested by all artists, conductors and creators by the Artistic Councils and literary newsrooms, which functioned, as evidenced by the numerous interviews we conducted with various musicians, as organs of censorship and control. The „Soviet folk songs”, produced in the large network collaboration of educated musical and literary specialists, were required in order to folkloric legitimize of the hegemonic political power, but also to promote new norms, values and principles of social behavior. The creations in question were meant to enshrine the totalitarian ideology of government and the CPSU, appealing to the

force of truth attributed to the voice of the entire „free and happy” people, to the incisive populism of the ideas of communist social justice, as propagandistic effects inculcated in the old Roman principle „vox populi”. The content of ideological songs „combines popular propaganda didactics with the moral-ethical sermons of eschatological socialism” (10, p. 8). The ideational, aesthetic and socio-functional framework of these pseudo-folk creations fits perfectly on the paradigmatic structure of the „Soviet mass song”, constituting, in fact, as an autonomous stylistic subcategory within it. Consequently, quoting Elena Ganskaia, we can conclude that the new „popular” song symbolizes the „Soviet machine of meaning production”, „the ideal means of disseminating political doctrines”, the process of aesthetic-ideological adherence of the local musical tradition to the arts “deeply optimistic and positivist”, guided by the method of socialist realism, whose purpose was “not so much to reflect as to re-imagine reality” (11, pp. 211-212).

After the 1950s, in the repertoire of institutionalized, scenic, academized, concert folk orchestras, from the Moldavian SSR, the new model of Soviet folk-themed song became more and more important. This song has the task of sounding and disseminating in the general public “the myth of the great family of Soviet peoples” (11). Songs about the new life, socialist work, the ruling party, the leaders and official celebrations of the Soviet state, about the big and incomprehensible country, the country republic, the native republic, the unshakable friendship of the „sister republics”, about selflessness, patriotic heroism, the ideals and ecstatic happiness of the toiling people etc., it is that phenomenon of folk art, which the historian and anthropologist Erik Horsbawn frames in the ritual practices of „inventing traditions”. Although „symbolic in nature”, newly invented traditions „seem or pretend to be old”, are „formally constituted or instituted”. They are „governed by openly or tacitly accepted rules”, trying to „inculcate certain values and norms of (communist – *our note*) behavior”. The invented traditions – the author specifies more – are disseminated and intensely “generalized through the modern mass media of the radio” (6, p. 1). To those mentioned, we can add the fact that the traditions invented by the „Soviet folk song” strongly favored the practices of „folklorizing” of the totalitarian doctrines in the consciousness of the large popular mass-

es. Entering the system of folk genres, they had a number of adverse effects on historical tradition, often marginalizing, disrupting or blocking the promotion and continuity of old musical styles and categories.

The ideological songs „of socialism”, as the singer Veronica Mihai herself describes them in an interview (7), established, in fact, a new „way of transmitting tradition, knowledge and practices” (4, p. 95), which led to the change of the canon of traditional oral culture, to the creation of a new tradition in the realm of local folk music. In addition, folklorization provided monopolistic authoritarian power with „new means of claiming ethnic identity in the context of socialist economic development” (5, p. 69). The phenomenon had lasting repercussions, especially on the collective mentality of Moldovans within the USSR. The presence in the repertoire of Moldovan Soviet folk songs, of great symbolic force, propagandistic and coercive, it is confirmed not only in the case of the protagonist of our study, but also in the case of the absolute majority of professional and amateur artists of the time.

During her work as a soloist-vocalist, which continued (as a non-holder) and after the dismissal assumed in 1995, at least until 1999, Veronica Minai managed – as it results from the General List of Works, elaborated by us – to register in the funds of the TRM institution and to capitalize in the media in the ether of the republican and union audio-visual a presumptive number, still indefinite, of about 170 vocal creations of neo-traditional music. They represent both a new species of music of inspiration and folk/popular imagination, a new form of reinvention, modernization, technological revitalization, media re-contextualization and innovative orchestral capitalization of the ethnic and multicultural musical heritage of the past from Moldavia. At the same time, neo-traditional art is a creative platform for popularization, media coverage and wide social dissemination of new works written by authors in a „intellectualized” and urbanized popular, so-called “folkloric” style.

Starting from these conceptual premises, we can advance the idea that neo-traditional creations from the repertoire of soloist Veronica Mihai tend to be located at the confluence of traditions and aesthetic-stylistic values of three distinct fields or genres of musical art: traditional art (oral), urban folk art (written-oral) and academic art of West-

ern tradition (written).

Veronica Mihai’s creative path covers two distinct historical periods: the late Soviet era within the USSR (1968–1991) and the first years of the post-Soviet era in the Republic of Moldova (1991–1999). The historical, political and ideological context of the reference periods left significant imprints on the aesthetic orientations, the specifics of the theme, the structure, the hierarchy of genera and species in the repertoire, on the style of interpretation of the creations. The stated ontological aspects can neither be neglected nor omitted, because they represent objective factors of the creation and production processes in the field. They raise before the researcher special theoretical and methodological problems, requiring a special attention and analytical exigency, focused on the instrumentalization of a modern vision with interdisciplinary character, promoted by both ethnomusicology and cultural anthropology and cultural studies.

In our previous approach we tried to identify and systematize the main available sources, the set of important and relevant documents on the topic. Among them are the materials stored in the IPNA Archive „Teleradio-Moldova” Company, in particular, the personal files of the artists, the minutes of the Artistic Council, the musical scores, the editorial library of the institution, which is joined by studies, essays and publications at theme, press articles, online audio and video sources, vintage photos, interviews with artists. Even if some of the journalistic narrative essays, especially those of a media nature, present various contradictory, unverified or even improvised, but the critical, comparative and corroborated analysis of all types of sources is able to provide a comprehensive, secure and multilateral framework of documentation for research. It promotes the creation of an overview of the object, which is able to outline the specific signs, clues and features of the innovative process of creation and production of neo-traditional musical art, in the context of the evolution of contemporary technological society in the late Soviet and post-Soviet period. Conceptualized, realized and promoted in the creative laboratory of the „Folclor” Orchestra, whose important and prodigious actor was the talented soprano Veronica Mihai, this art tends to represent the mark of the masterful ideological impact between the canonical tendencies and the traditionalist aesthetic aspirations of the collective, on the one hand, and

the hegemonic policy of the state, projecting the values, needs and dynamic cultural preferences of the new Soviet public, which is in the process of urbanization, on the other.

At a first holistic look at Veronica Mihai's repertoire with the „Folclor” Orchestra it is necessary to observe the striking epistemological contradiction between the tendency of obsessive denomination of creations as „folkloric” or, in an analogous sense, „popular” musical instruments of the past, applied in the reference collective. Thus, from an interview on the theme of the soloist we find out that the conductor Dumitru Blajinu established as mandatory the task for each singer to collect folklore throughout the republic with a tape recorder. The soloists presented for their audition the materials gathered phonographically and proposed to each other the desired or appropriate songs. A little further down, however, the protagonist reveals the real purpose and destination of those collected materials, namely: to be processed (sometimes substantially) in the form and the content, to be transformed, in particular, by readaptation and re-textualization.

Relevant in the description of some stages of the process of inventing the tradition, made on the platform of the new production and dissemination networks, are the following mentions of the artist, who quote: “We had to redo them, because in those collected from Grandma Anica the rhyme was not there and there! We had to do something with that song. Never (N.B.) have I sung the song just as I heard it! I left the tune of song, but the lyrics had to be done. The poets all helped us, because it was the Special Literary Council on the radio that helped us.”

From the above, we can conclude that the folk materials collected phonogram by the soloists of the „Folklore” Orchestra served, rather, as a pretext, premise or impetus for the initiation and development of a new creative processes, the nature of which can only be categorized as „by inspiration”, „by imitation”, „by imagination” or „by folk resourcing”. In such creative processes, unknown to the oral tradition of the past, is involved a new and wide industrial network of creators, producers and professional mediators of culture, a phenomenon specific to the contemporary era, well known and studied in the special literature. In our case, there are, on the one hand, the educated musicians and writers, such as the conductors, composers, arrangers, collectors,

singers, songwriters, poets and professional lyricists, and on the other – the artistic and literary councils, media institutions, recording studios, radio, television and film, music and literary show editors, including creative industry technicians, sound and image operators, etc. As a result, of the synthetic collaboration of the actors in the large frame of the new socialist creators & producers network of the representational arts, in the cultural landscape of the post-war Moldovan society appeared and imposed a new type of folk-inspired popular creation, written especially for, and performed by institutionalized, standardized and westernized popular orchestras, most patronized and controlled by the party-state. This phenomenon represent that type of popular creation, which we have credited, like specialists in the West, with the term „neo-traditional music”.

The repertoire of the singer Veronica Mihai represents an eloquent example of neo-traditional creation in Soviet and Post-Soviet Moldova, which requires further in-depth study.

Bibliographical referencies

1. ArTRM: IPNA Archive of the „Teleradio-Moldova” Company. DPA (Personal files of employees), year 1995, volume M, files 1-65.
2. Chiseliță V. Dumitru Blajinu – întemeietorul orchestrei „Folclor”: unele file documentare / Dumitru Blajinu – the founder of the „Folklore” Orchestra: some documentary files. In: *Studiul artelor și culturologie: Istorie, teorie, practică*, nr. 2 (37), (Chișinău) 2020, p. 178-182.
3. Cunoaște-i povestea interpretei Veronica Mihai. „Cântă-mi lăutare”, red. Lenuța Gheorghită, *Busuioac TV*, 25 septembrie 2017. – <https://www.youtube.com/watch?v=3eL-0HldxBI4> (accessed: 14.04.2021)
4. Doja A. Evolution et folklorisation des traditions culturelles. In: *East European Quarterly*, XXXII, No. 1, March 1998, p. 95-126. – https://www.researchgate.net/publication/32221378_Evolution_et_folklorisation_des_traditions_culturelles (accessed: 15.02.2021)
5. Grillot C. L'impact de la folklorisation dans l'expression identitaire. La fête de Guzang chez les Miao du Xijiang. In: *Ateliers*, no. 24, 2001, p. 69-86. – <http://journals.openedition.org/ateliers/8743> (accessed: 13.05.2021)
6. Hobsbawm E., Ranger T. (edited by). The

- Invention of Tradition. Cambridge University Press, 1983, reprinted 2000. 320 pag. – https://psi424.cankaya.edu.tr/uploads/files/Hobsbawm_and_Ranger_eds_The_Invention_of_Tradition.pdf (accessed: 28.04.2021)
7. Mihai Veronica si Nina Ermurachi. Emisiunea „Suflet de Artist”, red. Maria Stoianov, *Vocea Basarabiei TV*, 13 iunie 2016. – <https://www.youtube.com/watch?v=HclE5hnSEP-k&t=171s> (accessed: 02.05.2021)
 8. PV: Procesele verbale ale Consiliului Artistic al TRM/ Minutes of the Artistic Council of TRM). In: Archive of the IPNA „Teleraudio-Moldova” Company.
 9. Veronica Mihai, În prim plan cu Veronica Ghimp. *Publica TV*, 13 iunie 2016. – <https://www.youtube.com/watch?v=bLf4UCJONBc> (accessed: 22.02.2021)
 10. Богданов К. А. Vox populi. Фольклорные жанры советской культуры. Предисловие, или что фольклорного и советской культуры. В журн.: Новое литературное обозрение, 22 декабря, 2014. / Bogdanov K. A. Vox populi. Fol’klotnye zhanry sovetskoi kul’tury. Predislovie, ili chto fol’klornogo v sovetskoi kul’ture. In: *Novoie literaturnoie obozrenie*, 22 december, 2014. (accessed: 15.01.2021)
 11. Ганская Е. Н. Советская массовая песня как форма идеологии. В : *Litera*, 2019, № 2, с. 251-261. / Ganskaia, E.N. Sovetskaia massovaia pesnea kak forma ideologii. In: *Litera*, 2019, nr. 2, p. 251-261. (transliterated) – https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=29760 (accessed: 05.05.2021)
 12. Гюнтер Х. Поющая родина (Советская массовая песня как выражение архетипа матери). В журн.: Вопросы литературы, 1997, № 4. / Guenther H. Poiushchaia rodina (Sovetskaia massovaia pesnea kak vyrazhenie arkhetipa materi). In: *Voprosy literatury*, 1997, vol. 4. – <http://magazines.russ.ru/voplit/1997/4/gunter.html> (accessed: 3.01.2021)

**CONSTITUIREA ARTEI ACADEMICE ACORDEONISTICE
DIN RSS MOLDOVENEASCĂ
ÎN PERIOADA ANILOR 1940–1960**

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2021.30-2.05>

Rezumat

**Constituirea artei academice acordeonistice din RSS Moldovenească
în perioada anilor 1940–1960**

Odată cu anexarea Basarabiei la URSS procesul de profesionalizare a acordeoniștilor, cuprinzând toate nivelurile învățământului artistic din țară, este influențat de evoluția artei interpretative din Europa de Est (în special Rusia, Belarus, Ucraina). Bazele academice sunt consolidate de iluștri pedagogi, precum Iziaslav Birbraier, Valentin Zagumionov (elevul lui I. Birbraier), Ivan Folomkin (unul din primii absolvenți ai Institutului Muzical-Pedagogic de Stat Gnesin din Moscova) ș.a.

Pe parcursul anilor 1940–1960 constituirea artei interpretative acordeonistice din RSS Moldovenească a fost condiționată nemijlocit de ideologizarea masivă a spațiului cultural ex-sovietic, ceea ce a estompat în mare parte aspectul identitar național în procesul de academizare a acordeonului. Având la temelie estetica clasico-romantică „ajustată” de doctrina realismului socialist, profesionalizarea instrumentiștilor basarabeni se distinge printr-un proeminent conservatism în comparație cu alte școli de acordeon din acea perioadă, precum cea germană, daneză, cehă ș.a. (ne referim în primul rând la sfera componistică).

Chiar dacă în respectivul segment temporal acordeonul nu a reușit să se integreze plenar în „familia” instrumentelor academice europene, ținând cont de unele sfere (organologică, componistică, pedagogică, interpretativă) ce se cereau a fi intens perfecționate, totuși primele decenii postbelice pot fi considerate punctul de referință a statornicirii statutului academic al armonicii cromatice în RSS Moldovenească.

Cuvinte-cheie: acordeon, academizare, arta interpretativă, sovietizare, repertoriu acordeonistic

Summary

**The constitution of the academic accordion art in the Moldavian SSR
in the period 1940–1960**

With the annexation of Bessarabia to the USSR, the process of professionalization of accordions, covering all levels of artistic education in the country, is influenced by the evolution of performing arts in Eastern Europe (especially Russia, Belarus, Ukraine). The academic bases are consolidated by illustrious pedagogues, such as Iziaslav Birbraier, Valentin Zagumionov (I. Birbraier's student), Ivan Folomkin (one of the first graduates of the Gnesin State Musical-Pedagogical Institute in Moscow) and others.

During the years 1940–1960, the establishment of the accordion interpretive art in the Moldavian SSR was directly conditioned by the massive ideologization of the ex-Soviet cultural space, which largely blurred the national identity aspect in the accordion academization process. Based on the classical-romantic aesthetics „adjusted” by the doctrine of socialist realism, the professionalization of Bessarabian instrumentalists is distinguished by a prominent conservatism compared to other accordion schools of that period, such as German, Danish, Czech etc. (we refer primarily to the compositional domain).

Even if in this time segment the accordion failed to fully integrate into the „family” of European academic instruments, taking into account some areas (organological, compositional, pedagogical, interpretive) that needed to be intensely perfected, the first postwar decades can still be considered the reference point for establishing the academic status of chromatic harmonics in the Moldavian SSR.

Keywords: accordion, academization, interpretive art, sovietization, accordion repertoire.

Statutul pe care l-a obținut acordeonul¹ la momentul actual nu mai stârnește atâtea păreri contradictorii câte se vehiculau pe la mijlocul sec. XX. Într-un timp restrâns „orga mică” a reușit să capteze atenția deopotrivă a profesioniștilor și a melomanilor, bucurându-se de o mare popularitate în diferite țări ale lumii. În comparație cu vioara, pianul sau alte instrumente academice europene cu tradiții seculare, care au acumulat un repertoriu vast și divers ca gen și stil, acordeonul este un instrument relativ tânăr, căruia abia acum i se deschide toată diversitatea stilistică și de gen a muzicii contemporane. Ca orice instrument solistic recunoscut pe scena academică, acordeonul a parcurs o perioadă îndelungată de experimente, care s-au reflectat nu numai în modificările ce s-au produs în construcția lui, ci și în evoluția posibilităților tehnice, în diversificarea repertoriului concertistic, în traseul parcurs de la statutul de instrument tradițional la cel de instrument academic.

Cu regret, în muzicologia autohtonă nu au fost identificate și formulate caracteristicile definitorii ale constituirii artei academice interpretative acordeonistice² din Republica Moldova, ceea

1 În practica internațională este aprobată o divizare a armonicilor cromatice de mână în *acordeon cu butoane (button accordion)* și *acordeon cu taste (piano accordion)*. Cu atât mai mult, unii compozitori, muzicologi, oferă o largă diversitate terminologică a tipurilor armonicilor cromatice – *musette accordion*, *free bass accordion (acordeon cu F.B. / B.B.)*, *classical accordion (acordeon clasic)*, *piano accordion (acordeon cu taste)*, *bayan (acordeon cu butoane)*, *button accordion (acordeon cu butoane)*, *accordéon de concert (acordeon de concert)*, *fisarmonica cromatica a bassi sciolti (acordeon cromatic cu F.B.)*, *MII-Akkordeon (acordeon cu S.B.)*, *MIII-Akkordeon (acordeon cu S.B. + F.B.)* etc. Totodată, în multe țări ale lumii toate instrumentele ce dispun de un burduf cu mișcare orizontală sunt numite *acordeon*, fără a se oferi precizări suplimentare referitoare la tipul claviaturii. Pentru a evita unele incertitudini, în prezentul articol vom utiliza următoarea terminologie a armonicii cromatice: *acordeon cu butoane (button accordion)* și *acordeon cu taste (piano accordion)*. Termenul *acordeon* va conține în sine ambele tipuri de armonică cromatică.

2 Unele aspecte de profesionalizare a acordeoniștilor basarabeni sunt reflectate în articolul *О профессиональном обучении игре на баяне-аккордеоне в Молдавии. / О профессиональной обучении игре на байане-аккордеоне в Молдавии*, realizat de pedagogul Valeri Șarov la începutul anilor 1990.

ce a determinat actualitatea și importanța problemei abordate în prezentul articol. Pentru a cerceta procesul de academizare a acordeonului prin prisma aspectului cultural-istoric, trebuie ținut cont de faptul că însăși ramura artei interpretative acordeonistice este una complexă, constituită din:

- organologie (evoluția construcției acordeonului și posibilitățile sale tehnice);
- compoziție (creația componistică pentru acordeon);
- interpretare;
- muzicologie;
- pedagogie (evoluția metodelor de instruire a acordeoniștilor).

Componentele respective, interacționând și completându-se reciproc, asigură funcționarea și dezvoltarea eficientă a artei de interpretare la acordeon. O asemenea abordare este susținută de Valentin Ciaban, ce percepe școala academică de acordeon ca pe un „*mecanism multifactorial al evoluției artei acordeonistice într-o unitate funcțională cu pedagogia (factorul instruirii profesionale), interpretarea (factorul practicii artistice), știința (factorul reproducerii cunoștințelor, aptitudinilor profesionale, noilor elemente structurale ale artei acordeonistice)*, cât și cu legăturile între interpretare și creația componistică” [13, p. 96]. Totodată și *academizarea*, după părerea cercetătorului bielorus, este „un proces, metodă și sinteză dinamică a activităților pedagogică, interpretativă și științifică. În condițiile academismului, în varietatea funcțiilor sale se formează mecanismul metodologic de dezvoltare a școlii” [13, p. 96].

Odată cu anexarea Basarabiei la URSS **procesul de profesionalizare a acordeoniștilor** este condiționat în mod nemijlocit de evoluția artei interpretative din Europa de Est (în special Rusia, Belarus, Ucraina). Chiar dacă la nivel mondial în anii 1920–1930 au fost create condiții favorabile pentru afirmarea celor mai performante tipuri ale armonicii cromatice (acordeonul cu butoane și cel cu taste), anume în perioada anilor 1940–1960 sunt stimulate simțitor căile de manifestare progresivă a academizării acordeonului, proces ce se face vizibil și în Republica Moldova, începând cu a doua jumătate a sec. XX.

După cum relatează Valeri Marcenko, în URSS „chiar la începutul anilor 1930 s-a produs o diferențiere între acordeonul cu taste și cel cu butoane, având scopuri și sarcini diferite” [7, p. 63]. În fostele republici sovietice sunt oferite condiții prielnice de dezvoltare pentru acordeonul cu

butoane, ce „îndeplinea o importantă funcție socială de dezvoltare a culturii muzicale generale” [5, p. 496]. Motivul favorizării acestui tip de armonică cromatică este expus și de Olga Nemțova, menționând că „acordeonul cu butoane s-a înrădăcinat în cultura de masă a Rusiei ca un exponent al ambianței național-intonationale, ce a condus către reprezentarea acestuia ca instrument național rus” [9, p. 11]. Totodată, în cultura muzicală sovietică acordeonul cu taste era considerat „reprezentantul” culturii străine și a ideologiei burgheze. După părerea cercetătoarei Olga Speșilova, o astfel de abordare era generată de prezența claviaturii de pian, ceea ce demonstra originea „burgheză” a acordeonului cu taste și legătura sa cu muzica clasică, fiind mai devreme inaccesibilă poporului simplu [12, p. 30].

Cercetătorul Victor Ghilaș mărturisește că în RSS Moldovenească „primii pași întreprinși după 1940 au fost crearea instituțiilor de specialitate (așezăminte artistice de formare profesională, de creație, concertistice etc.) care, fiind integrate în noua configurație a societății, erau chemate să contribuie la susținerea și promovarea noii ideologii (practicile și teoriile realismului socialist – n.n.)” [1, p. 39]. Astfel, în perioada anilor 40–60 ai secolului trecut procesul de profesionalizare a acordeoniștilor cuprinde toate nivelurile învățământului artistic din țară, bazele academice fiind consolidate de iluștri pedagogi,

precum Iziaslav Birbraier, Valentin Zagumionov (elevul lui I. Birbraier), Ivan Folomkin (unul din primii absolvenți ai Institutului Muzical-Pedagogic de Stat *Gnesin* din Moscova). În același timp trebuie menționat faptul, că instituționalizarea instrumentelor populare rusești, printre care se regăsea și acordeonul cu butoane, generează într-o oarecare măsură o stagnare a cursului evolutiv al armonicii cu taste. În contextul respectiv, profesorul universitar Vasile Șoimaru vine cu unele precizări: „În acerbul proces de rusificare ni s-a impus nu numai limba rusă, dar și înlocuirea tradițiilor populare, a instrumentelor tradiționale românești cu cele rusești. (...) Or, imediat după reocuparea Basarabiei în 1945, odată cu deportarea masivă a românilor basarabeni în Siberia, instrumentele populare (de altfel, ca și cărțile de limbă română), au fost și ele arestate, fiind înlocuite cu balalaika, baiianul (acordeonul cu butoane – n.n.), domra, în mare vogă fiind ceastușka și kazaciokul” [2].

Făcând referință la academizarea acordeonului în primii ani postbelici, Valeri Șarov relatează că „primii pași de pregătire profesională a acordeoniștilor din Moldova implică mari dificultăți din cauza lipsei specialiștilor, literaturii originale, instrumentelor” [14, p. 17]. Despre situația învățământului artistic din perioada respectivă își amintește ilustrul pedagog și interpret, Oleg Muntean: „La sfârșitul anilor 40 nivelul profesional al abiturienților înscriși la conservatorul din Chiși-



Colegiul de Muzică din Chișinău, anii 1946–1947. Primii studenți ai catedrei *Instrumente Populare*
Rândul de sus, de la stânga la dreapta: de la al treilea – ? Tancik, ? Voskoboinikov, D. Chiroșca, I. Rafalovici.
Rândul de jos: V. Zagumionov, V. Levin, ? Draguliova, I. Birbraier, V. Kovalenko, ? Pankovski, G. Iarighin

nău din toate colțurile țării lăsa mult de dorit, iar numărul acestora destul de frecvent nu atingea nivelul planificat. În asemenea cazuri erau admiși chiar și studenți care nu aveau studii medii (...). Erau cazuri, când celor mai mediocri instrumentiști li se permitea să interpreteze la examenul de absolvire două-trei cântece patriotice într-o prelucrare facilă pentru acordeon cu butoane și tot atâtea melodii populare cu variațiuni ușoare” [8].



Fondatorul școlii de acordeon din RSSM
Iziaslav Birbraier

În pofida lipsei acute a specialiștilor de înaltă calificare, totuși în perioada anilor 50–60 ai sec. XX se fac remarcări unii absolvenți ai Conservatorului de Stat din Chișinău, precum Oleg Sosnovski, Oleg Muntean, Simion Reșetnicenko, Vladlen Basiul, Vladimir Gorzin, Nicolai Cerneavski, Valeri Șarov, Valeri Ostrikov, Petru Balan, Serafima Azizova, Vasili Gumionnii, Neli Ivleva, Boris Tolstoșeev, Veaceslav Gordzei ș.a. Începând cu deceniul al șaselea marea majoritate a celor menționați activează în calitate de pedagogi la cele mai importante instituții de învățământ artistic din țară, precum Școala medie specială de muzică *Eugen Coca* (astăzi Liceul-internat Republican de Muzică *Ciprian Porumbescu* și Liceul-internat Republican de Muzică *Serghei Rahmaninov*), Colegiul de Muzică *Ștefan Neaga* (astăzi Centrul de Excelență în Educație Artistică *Ștefan Neaga*), Co-

legiul de Muzică din Tiraspol (astăzi Institutul de Stat al Artelor din Transnistria *A. G. Rubinștein*), Conservatorul de Stat din Chișinău (astăzi Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice) etc.

În comparație cu practica instrumentală amatoricească, arta interpretativă academică necesită o educație profesională fundamentată pe teoria și metodologia instruirii muzicale. Academicismul, fiind „o formă rațională superioară de organizare a procesului interpretativ și a transformărilor structurale în arta acordeonistică” [13, p. 96], a oferit posibilitatea de a asimila într-o oarecare măsură experiența școlilor interpretative europene (pianistică, violonistică ș.a.). Boris Poteriaev identifică două forme ale instruirii muzicale, ce dispun de o relație interdependentă: directă (experiența maestrului-interpret este asimilată de elev prin contact constant) și intermediară sau indirectă (realizarea studiilor, ce elucidează procesul de instruire) [11, p. 77], fiind valabile și în procesul de profesionalizare a instrumentiștilor basarabeni. Astfel, experiența interpretativă a cadrelor didactice din RSS Moldovenească este suplinită de literatura instructiv-didactică realizată în baza recomandărilor și elaborărilor metodice ale pedagogilor ruși. Printre materialele didactice utilizate în învățământul artistic primar și mediu menționăm E. Беспятов, М. Горенко *Школа игры на баяне* (E. Vespiatov, M. Gorenko *Școala de interpretare la acordeonul cu butoane*) (1951), А. Иванов *Начальный курс игры на баяне* (A. Ivanov *Curs inițial de interpretare la acordeonul cu butoane*) (1957), А. Онегин *Школа игры на баяне* (A. Oneghin *Școala de interpretare la acordeonul cu butoane*) (1957), И. Алексеев *Методика преподавания игры на баяне* (I. Alekseev *Metodica predării acordeonului cu butoane*) (1960), А. Мирек *Школа игры на аккордеоне* (A. Mirek *Școala de interpretare la acordeonul cu taste*) (1962), П. Говорушко *Школа игры на баяне* (P. Govoruško *Școala de interpretare la acordeonul cu butoane*) (1965) etc. Atât „școlile de acordeon”, crestomațiile, cât și majoritatea culegerilor, prioritar aveau la bază prelucrări ale cântecelor și dansurilor populare rusești, transcripții ale creațiilor muzicii clasice universale, lucrări semnate de compozitorii sovietici. În unele volume se regăsesc cântece și dansuri populare moldovenești / românești, printre care С. Златов *Четыре молдавских народных танца* (S. Zlatov *Patru dansuri populare moldovenești*) (1957), С. Златов *Три молдавских народных танца*

(S. Zlatov *Trei dansuri populare moldovenești*) (1957), С. Златов, О. Мунтян *Три румынских народных танца* (S. Zlatov, O. Muntean *Trei dansuri populare românești*) (1958), С. Булатов *Чешские и румынские песни и танцы для баяна или аккордеона* (S. Bulatov *Cântece și dansuri cehe și românești pentru acordeon cu butoane / taste*) (1961), И. Бирбрайер *Молдавские танцы для баяна или аккордеона* (I. Birbraier *Dansuri moldovenești pentru acordeon cu butoane / taste*) (1968) etc.

Repertoriul acordeoniștilor basarabeni este suplinit și de lucrări originale, în mare parte orientate spre interpretării consacrați. Începând cu a doua jumătate a sec. XX un impact semnificativ în crearea repertoriului academic acordeonistic l-au avut compozitorii Nikolai Ceaikin, Alexandr Holminov, Iuri Șișakov, Albin Repnikov, Marta Golub, Constantin Miaskov ș.a. Majoritatea creațiilor ample (suite, sonate, concerte etc.) nu întotdeauna reflectau nivelul general al artei interpretative din RSS Moldovenească, unele din acestea fiind percepute ca obiective de perspectivă pentru tinerii instrumentiști. Un alt aspect al repertoriului pentru acordeon este descris de Mihail Imhanițki,

menționând că „la mijlocul anilor 1950 au apărut opusuri cu structuri intonaționale șablonarde și „uzate”, cu procedee unilaterale de dezvoltare. În lucrările pentru acordeon cu butoane mulți compozitori deseori abordau doar cele mai accesibile straturi ale muzicii populare, fără a pătrunde în adâncimea acestora” [5, p. 274].

O particularitate specifică culturii muzicale sovietice postbelice, fiind valabilă și pentru muzica academică pentru acordeonul cu butoane, este enunțată de Valeri Marcenko: „în creația compo-nistică „se cerea” (era impusă – n.n.) o orientare spre tradițiile moștenirii muzicii clasice ruse. Avea loc o reglementare strictă a căutărilor compoziționale și a normelor artistice și intonațio-nal-stilistice înguste” [7, p. 86]. Stilul și conținutul imaginilor artistice erau influențate de doctrina realismului socialist, având la bază așa zisul „erou pozitiv”, care – prin comportamentul său – trebuie să fie modelul „omului de tip nou”, cetățean al societății comuniste. Prin aceasta, realismul socialist, departe de a fi „realist” în adevăratul sens al cuvântului, prezintă viața într-o perspectivă ide-ologică, transformând-o în mod arbitrar într-o pretinsă utopie. Umorul, ironia, satira, experi-



Conservatorul din Chișinău, absolvenții anului 1964. Rândul de sus, de la stânga la dreapta: B. Maruga, V. Basiul, P. Balan, A. Storojenko, V. Șarov. Rândul de jos: O. Muntean – lector universitar superior, V. Zagumionov – conferențiar universitar, I. Krîskin – lector universitar superior.

mentările stilistice, stigmatizate ca „decandentism burghez” și „formalism”, devin – cel puțin în mod oficial – imposibile” [3]. Totodată, făcând referință la trăsăturile de constituire a repertoriului academic pentru acordeonul cu butoane, Mihail Imhanițki vine cu unele completări, evidențiind „principiul de simfonizare, manifestat atât în conținut, cât și în forma lucrărilor” [6, p. 4].

În timp ce școlile de acordeon din Germania, Cehia, Danemarca, SUA ș.a. asimilează tehnicile moderne de compoziție (dodecafonie, modalism, liniarism) și esteticile muzicale ale sec. XX (neoclasicism, expresionism etc.), în spațiul ex-sovietic în primele decenii postbelice academizarea artei interpretative acordeonistice este influențată de tradițiile clasico-romantice. Astfel, limbajul muzical al creațiilor semnate de compozitorii ruși, ucraineni, fiind fundamentat pe mijloacele sistemului modal major-minor, asigură o abordare tradițională și o percepere accesibilă a temei muzicale și a formelor generale de mișcare. Trăsăturile interpretative sau virtuozitatea tehnică stârnesc asociații cu scriitura pianistică clasico-romantică, utilizându-se diverse combinații de game și arpegii, turații cromatice, expuneri acordice și intervale, linii melodice line ce evidențiază trăsăturile cantilene ale armonicii cromatice.

Posibilitățile tehnice și expresive ale acordeonului sunt reliefate nu doar de specificul limbajului clasico-romantic, dar și de instrumentarul pe care îl aveau la dispoziție muzicienii. Pentru a atenua omogenitatea timbrală a instrumentului, compozitorii recurg la juxtapuneri contrastante, evidențiind principiile de orchestrație. Dacă în muzica contemporană pentru acordeon, timbrul devine uneori elementul definitoriu, primordial, reflectând sarcina semantică de bază, atunci, în acea perioadă „timbrul era un factor echivalent, uneori și secundar în relație cu linia melodică, mod, ritmică” [4, p. 14], după cum relatează Vasili Vasiliev. Capacitățile restrânse ale S.B.³ au direcționat compozitorii spre abordarea facturii omofon-armonice și a prezenței episodice a expunerii contrapunctice, idee susținută de Vladimir Novojilov ce confirmă următoarele: „dacă factura polifonică era în general necaracteristică pentru muzica creată până în anii 60, atunci cu apariția acordeoanelor cu bas melodic expunerea contra-

3 S.B. (*stradella bass system sau standard bass*) – sistemul claviaturii stângi *bas-acord*. Anume acordeonul cu o astfel de construcție la acea vreme era foarte răspândit în arta instrumentală.

punctică este întrebuițată din ce în ce mai frecvent” [10, p. 23].

În urma celor relatate, putem concluziona că pe parcursul anilor 1940–1960 constituirea artei interpretative acordeonistice din RSS Moldovenească a fost condiționată nemijlocit de ideologizarea masivă a spațiului cultural ex-sovietic, ceea ce a estompat în mare parte aspectul identitar național în procesul de academizare a acordeonului. Având la temelie estetica clasico-romantică „ajustată” de doctrina realismului socialist, profesionalizarea instrumentiștilor basarabeni se distinge printr-un proeminent conservatism în comparație cu alte școli de acordeon din acea perioadă, precum cea germană, daneză, cehă ș.a. (ne referim în primul rând la sfera componistică).

Chiar dacă în respectivul segment temporal acordeonul nu a reușit să se integreze plenar în „familia” instrumentelor academice europene, ținând cont de unele sfere (organologică, componistică, pedagogică, interpretativă) ce se cereau a fi intens perfecționate, totuși primele decenii postbelice pot fi considerate punctul de referință a statornicirii statutului academic al armonicii cromatice în RSS Moldovenească.

Referințe bibliografice

1. Ghilaș V. Condiția muzicii din RSS Moldovenească în primele decenii postbelice. Privire retrospectivă. În: *Arta*. 2020. Nr. 2, p. 38-46.
2. Gorincioi T. Rezistența antisovietică. [online]. <http://flacaratv.md/rezistenta-antisovietica-prof-vasile-craciun-am-inlocuit-baianul-cu-acordeonul-iar-balalaika-cu-cobza-vioara-fluierul.html> (vizitat 03.08.2020).
3. Realism socialist. [online]. https://ro.wikipedia.org/wiki/Realism_socialist (vizitat 23.07.2020).
4. Васильев В. Музыка отечественных композиторов для баяна конца 1970–90-х годов и основные тенденции ее исполнительской интерпретации: автореф. дисс. канд. иск. Москва: 2004. / Vasil'ev V. Muzyka otechestvennykh kompozitorov dlia baiana kontsa 1970–90-kh godov i osnovnye tendentsii ee ispolnitel'skoi interpretatsii: avtoref. diss. kand. isk. Moskva: 2004.
5. Имханицкий М. История баянного и аккордеонного искусства. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2006. / Imkhanitskii M. Istoriia baiannogo i akkordeonnogo iskusstva. Moskva: RAM im. Gnesinykh, 2006.

6. Имханицкий М. Творчество Юрия Шисакова. Москва: Советский композитор, 1946. / Imkhanitskii M. Tvorchestvo Iuriiia Shishakova. Moskva: Sovetskii kompozitor, 1976.
7. Марченко В. Историко-культурні виміри еволюції аккордеонного мистецтва в Україні (друга половина XX – початок XXI ст.): дис. канд. мистецтв. Київ: 2017. / Marchenko V. Istoriko-kul'turni vimiri evoliytsii akordeonnogo mistetstva v Ukraini (druga polovina XX – pochatok XXI st.): dis. kand. mistets. Kiiv: 2017.
8. Мунтян О. Музыкальные моменты. / Muntian O. Muzykal'nye momenty. [online]. <http://o.m.muntian.tilda.ws/> (vizitat 08.08.2020).
9. Немцева О. Популярная музыка для баяна и аккордеона в контексте развития белорусской и мировой художественной культуры XX–XXI вв.: автореф. дисс. канд. иск. Минск: 2014. / Nemtseva O. Populiarnia muzyka dlia baiana i akkordeona v kontekste razvitia belorusskoi i mirovoi khudozhestvennoi kul'tury XX–XXI vv: avtoref. diss. kand. isk. Minsk: 2014.
10. Новожилов В. Претворение русского инструментального фольклора в современной музыке для баяна (конец 1950-х – 1980-е годы): автореф. дисс. канд. иск. Москва: 1996. / Novozhilov V. Pretvorenje russkogo instrumental'nogo fol'klora v sovremennoi muzyke dlia baiana (konets 1950-kh–1980-e gody): avtoref. diss. kand. isk. Moskva: 1996.
11. Потеряев В. О становлении баянной педагогики. В: Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2008, № 2(14), с. 77-86. / Poteriaev V. O stanovlenii baiannoi pedagogiki. V: Vestnik Cheliabinskoi gosudarstvennoi akademii kul'tury i iskusstv. 2008, № 2 (14), ss. 77-86.
12. Спешилова О. Особенности развития аккордеонного искусства в России: дисс. канд. иск. Уфа: 2006. / Speshilova O. Osobennosti razvitiia akkordeonnogo iskusstva v Rossii: diss. kand. isk. Ufa: 2006.
13. Чабан В. Белорусская баянная школа в контексте системного подхода к исследованию инструментального искусства. В: Вести белорусской дзяржавнай академии музыкі. 2015, № 27, сс. 96-100. / Chaban V. Belorusskaia baiannaia shkola v kontekste sistemnogo podkhoda k issledovaniyu instrumental'nogo iskusstva. V: Vestsi belaruskai dziazrhavnai akademii muzyki. 2015, № 27, ss. 96-100.
14. Шаров В. О профессиональном обучении игре на баяне-аккордеоне в Молдавии. В: Профессиональное музыкальное образование в Молдове: прошлое и настоящее. Кишинев: 1990, сс. 15-21. / Sharov V. O professional'nom obuchenii igre na baiane-akkordeone v Moldavii. V: Professional'noe muzykal'noe obrazovanie v Moldove: proshloe i nastoiashshee. Kishinev: 1990, ss. 15-21.

Irina GUZENCO

ACTIVITATEA ȘTIINȚIFICO-METODICĂ A PEDAGOGILOR CATEDREI PIAN SPECIAL A CONSERVATORULUI DE STAT DIN CHIȘINĂU ÎN PERIOADA ANILOR 1950–1970

DOI: [резь://doi.org/10.52603/arta.2021.30-2.06](https://doi.org/10.52603/arta.2021.30-2.06)

Rezumat

Activitatea științifico-metodică a pedagogilor catedrei Pian Special a Conservatorului de Stat din Chișinău în perioada anilor 1950–1970

În articol sunt caracterizate lucrările metodico-științifice ale profesorilor catedrei Pian special de la Conservatorul de Stat din Chișinău, scrise în perioada anilor 1950–1970. Printre lucrările nepublicate predomină recenziile la concertele colegilor, rapoarte, referate, eseuri și culegeri de note. Cele mai importante planuri științifice ale profesorilor catedrei au fost legate de tezele de doctorat. În anii 1960 apar primele publicații ale lucrărilor științifico-metodice. Cea mai importantă parte a acestora reprezintă culegerile de note, care includ lucrările compozitorilor moldoveni. Inițiativa îi aparține T. Voițehovskaia, care împreună cu A. Dailis, a pregătit și a redactat colecții muzicale pentru elevii de diferite vârste. Unicitatea acestor opusuri științifico-metodice se datorează specificului materialului studiat – obiectul pian special, subtilitățile cu care sunt familiarizați autorii, profesorii de pian și interpreții, în conformitate cu activitățile lor profesionale. Aceste publicații științifice au deschis calea pentru cercetările ulterioare ale pianistilor, care au devenit deosebit de numeroase la hotarul secolelor XX–XXI.

Cuvinte-cheie: activitate științifică, elaborare metodică, investigație, articol, referat, teză, analiză interpretativă

Summary

Scientific-methodical activity of the pedagogues of the Special Piano Department of the State Conservatory of Chisinau during the years 1950–1970

The article describes the methodological and scientific works of the Special Piano department teachers from the Chisinau State Conservatory, created in the period 1950–1970s. The most common type of unpublished articles are reviews of colleagues' concerts, reports, abstracts, essays and musical collections. The most serious scientific plans of the teachers were related to the genre of the dissertation. In the 1960s, the scientific and methodological articles of teachers of the department of Special Piano begin to appear. The most significant part of them is formed by music collections, composed of the music of Moldovan composers. T. Voitsekhovskaya and A. Dailis compiled and edited musical aids for students of different ages. The uniqueness of these scientific and methodological opuses is due to the specifics of the material under study – the subject of a special piano, the subtleties of which are familiar to authors, pianists-teachers and performers from their direct professional activities. The named scientific publications opened the way for further research of pianists, who became especially numerous at the turn of the XX–XXI centuries.

Keywords: scientific activity, methodical elaboration, investigation, article, report, thesis, interpretative analysis.

După cum se știe, specificul activității didactice într-o instituție de învățământ superior este determinat nu doar de realizarea nemijlocită a procesului didactic, ci și de așa-zisa „parte a doua a normei didactice”, ce are drept scop asigurarea autoperfecționării profesionale a profesorului. Conținutul acesteia este divers: pentru specialitățile muzical-interpretative este preferabilă activitatea concertistică, pentru cele teoretice – activitatea de cercetare. Pe lângă aceasta, aici se mai atribuie diverse forme ale lucrului metodic –

elaborarea de manuale, ghiduri metodice și didactice, recomandări metodice etc.

Începutul lucrului științifico-metodic activ la catedra pian special se referă la confluența anilor 1940–1950, când acest tip de activitate a atras o atenție sporită, iar parcursul său a început să fie verificat de către conducerea conservatorului. În continuare, acest proces a fost stimulat prin necesitatea de a publica materiale științifico-metodice, pentru acordarea titlurilor de conferențiar și profesor.

Lucrul științifico-metodic al pianiştilor-pedagogi de elită ai Conservatorului de stat din Chişinău în perioada anilor 1950–1970 merită o atenție deosebită, întrucât caracterizează una din cele mai importante laturi ale vieții artistice a instituției. Deosebit de prețioase pentru zilele noastre sunt cercetările în care este concentrată propria experiență profesională pedagogică și principiile metodice ale unor profesori ce nu sunt astăzi printre noi – Iu. Guz, K. Fainştein, A. Socovnin, T. Voiţehovschi, V. Levinzon, L. Vaverco, E. Revzo, E. Zak – care au contribuit la dezvoltarea culturii pianistice autohtone și la stabilirea unor înalte etaloane profesionale în acest sens. Iată de ce, scopul acestui articol este de a prezenta și a evalua moștenirea științifico-metodică multilaterală a profesorilor catedrei pian special în perioada anilor 1950–1970, ca parte inseparabilă a muzicologiei naționale.

Toate lucrările științifico-metodice ale profesorilor-pianişti ai CSCh (Conservatorului de Stat din Chişinău), care s-au păstrat din această perioadă, pot fi grupate în câteva categorii. Cea mai mare parte o constituie manuscrise nepublicate, aflate în fondurile de arhivă din Republica Moldova, altă parte sunt materiale publicate, de tematică diversă.

Unul din cele mai răspândite tipuri de lucrări metodice nepublicate sunt recenziile asupra concertelor colegilor. În arhive se păstrează circa 78 astfel de recenzii semnate de Evsei Zak, Alexandr Socovnin, Eugenia Revzo și alți profesori. Pe lângă impresiile generate de la audierea concertului, fiecare aviz conține o analiză interpretativă a lucrărilor și evaluarea modalităților de interpretare a concertantului; o condiție obligatorie în acest sens, este și critica bine argumentată.

O mare parte a lucrărilor nepublicate o constituie elaborările teoretice și științifico-metodice, sub forma unor comunicări, referate, eseuri și colecții de lucrări muzicale. În articolul dat sunt caracterizate manuscrisele lucrărilor metodice ale pedagogilor catedrei, care s-au păstrat în Arhiva Națională a Republicii Moldova.

În anul 1957, V. Levinzon scrie recomandări metodice pentru interpretarea *Baladei sub formă de variațiuni* de N. Leib [17]. Pe lângă analiza generală a variațiunilor, autorul indică asupra unor locuri „incomode” pe plan pianistic și propune soluționarea acestora, prin abordarea unei anumite digitații, treceri dintr-o mână în alta sau variante lejere ale unor pasaje complicate, demonstrându-le prin exemple notografice.

Analiza interpretativă a Concertului pentru pian de D. Fedov este realizată în 1960 de către A. Socovnin [22]. Abordarea acestei lucrări de către reputatul pianist nu este întâmplătoare, întrucât aceasta era inclusă în repertoriul său concertistic, iar acest fapt a determinat multitudinea de analize și „secrete” personale expuse în cadrul acestei analize. Totodată, este de menționat, că A. Socovnin se reduce doar la indicațiile cu caracter pianistic (de tempo, dinamice, de digitație sau pedală), fără să expună o analiză detaliată și consecventă a lucrării.

În 1969, L. Vaverco propune o analiză foarte bine întemeiată a *Nuvelei* pentru pian de V. Zagorschi și a *Bagatelelor* op. 11 de P. Rivilis [8]. Interesul pentru *Nuvela* de V. Zagorschi este motivat de studierea acestei lucrări de către studenți, în clasa sa, în procesul de pregătire pentru Primul concurs republican al tinerilor muzicieni-interpreți, care a avut loc în 1963 (*Nuvela* era o piesă obligatorie, fiind scrisă special pentru acest concurs).

A. Socovnin și L. Vaverco s-au ocupat și de conceptualizarea diverselor versiuni redacționale ale sonatelor lui L. Beethoven. În 1964, A. Socovnin citește, la ședința catedrei, comunicarea *Diverse redacții ale sonatei C dur, op. 53 de L. Beethoven*, în care face referire la redacțiile deja existente ale lui H. Bülow, F. Lamond, K. Martinsen, A. Goldenweiser. Efectuând o comparație a acestora, profesorul analizează în detaliu dinamica, tempoul, orchestrarea, oprindu-se asupra digitației, explicând interesul special pentru aceasta prin faptul că „Beethoven nu a notat niciodată aplicatura (cu excepția sonatei op. 109)” [24, p. 1]. A. Socovnin considera că sarcina sa este de a releva indicațiile redacționale ce merită a fi luate în considerare de către profesor în lucrul cotidian cu elevii de nivel mediu. În rezultatul analizei „măsură cu măsură” a sonatei *Aurora*, el propune să se acorde o atenție deosebită redacțiilor lui A. Goldenweiser și H. Bülow. Spre sfârșitul lucrării, autorul propune propria sa versiune redacțională a textului muzical al primei părți a sonatei date, în manuscris, atenționând cititorii asupra celor mai importante indicații redacționale, în procesul de lucru cu studenții. În 1969, A. Socovnin a elaborat transpunerea pianistică a *Vocalizei* lui A. Stârcea [23]. Caracterizând în cadrul unei recenzii procesul de lucru asupra acestui opus, L. Vaverco menționează, că „aceasta prezintă interes atât pentru studenți, cât și pentru pianiştili concertişti” [23, p. 5].

În 1967, la editura moscovită *Muzica*, apare primul volum al sonatelor lui L. van Beethoven, în redacția lui A. Schnabel. Un an după aceasta, L. Vaverco semnează lucrarea *Caracteristica particularităților redacției lui A. Schnabel a sonatelor pentru pian de L. Beethoven* (1 volum) [10]. Aici, ea abordează un șir de probleme legate de tratarea tempourilor, a frazării, articulației, dinamicii și indicațiilor asupra caracterului interpretării în redacția dată, compară edițiile precedente ale sonatelor beethoveniene și relevă valoarea publicației date. Această lucrare foarte detaliată, ce se deosebește printr-o claritate a expunerii și un limbaj bogat, este foarte utilă pentru pedagogi și studenți.

E. Zak – un interpret talentat – a prezentat lucrările sale metodice colegilor, ilustrând fiecare creație prin propria interpretare. În anul 1966, el prezintă o analiză interpretativă detaliată a unei dintre cele mai reușite, în opinia sa, creații seminate de D. Kabalevski – *Sonata a doua*, dedicată lui E. Ghilels [13]. În lucrarea sa, E. Zak încearcă să decodeze timbralitatea bogatei palete sonore a sonatei, pentru ca cititorul să-și formeze o reprezentare cât mai vie asupra acestei creații. Pianistul denotă o gândire coloristică și plastică debordantă, astfel încât pe prim-plan în analiza sa apare sistemul de asociații – muzica capătă un program și se creează impresia că toate procedeele interpretative recomandate sunt supuse subiectului propus: viața pașnică, agresiunea, ajunul luptei, confruntarea, precederea biruinței, amurgul, focurile de armă ale unei lupte îndepărtate, steaua pe cerul întunecat ș.a. Sunt trasate analogii interesante cu *Simfonia Leningrad* de D. Șostakovici și opera *Boris Godunov* de M. Musorgski.

În altă cercetare (*Creațiile pentru pian de Gh. Sviridov. Analiza interpretativă a particularităților stilistice*, 1970), E. Zak analizează două *Partite (e-moll și f-moll)* ale acestui compozitor, argumentând trăsăturile facturii, a pedalizării, a repartizării registrelor și a dinamicii prin tratarea dramaturgică de tip orchestral și prin oportunitatea de a face uz de asociații timbrale [14]. În legătură cu aceasta, în text se întâlnesc în repetate rânduri remarci asociative cu timbrul unor instrumente, spre exemplu, cu vioara solo în mâna dreaptă, cu cornul francez în stânga ș. a. De asemenea, pedagogul accentuează caracterul neobișnuit de pitoresc, expresiv al lucrărilor date, acordând o mare atenție acestei laturi a conținutului muzical, întrucât, în opinia sa, anume pătrunderea în tainele

imaginilor plastice reprezintă „cheia”, prin care „pianistul va descoperi minunata lume a fanteziei artistice a lui Gh. Sviridov” [14, p. 2].

Și în anul 1973, E. Zak abordează muzica lui Gh. Sviridov, analizând *Sonata pentru pian în g-moll* și exemplificând comentariile prin ilustrații sonore înregistrate la magnetofon. În lucrarea sa, pianistul îmbină concluziile interpretative cu cele pedagogice: este prezentată analiza formei, se vorbește despre conținutul și planul dinamic al creației, sunt propuse idei interesante pentru lucrul practic cu studenții. În mod special am dori să menționăm, că ilustrațiile interpretative sunt realizate la un nivel profesionist foarte înalt. De asemenea, în cercetarea dată, sunt interesante și analogiile cu alte creații ale compozitorului: este introdusă în mod reușit audierea finalului *Micului triptic* pentru orchestră simfonică și partea a treia a *Sonatei*. Lucrarea lui E. Zak denotă profunzimea analizelor prezentate, se percepe cu ușurință, fiind una din cele mai reușite elaborări metodice ale sale.

În 1967, E. Zak enunță ideea de a împărtăși cu studenții experiența de lucru asupra preludiilor lui C. Debussy. În cercetarea sa *Unele probleme ale interpretării celor 24 de preludii de C. Debussy*, pianistul dezvăluie „idealurile artistice” ale acestor creații și mijloacele de obținere a unor bune rezultate artistice [15, p. 1]. În prefață, el își pune întrebarea: „Care sunt mijloacele sonorității pianistice utilizate de C. Debussy în crearea acelei incomparabile scriituri sonore de o frumusețe infinită și poezie a naturii?” [Ibidem]. Partea centrală a lucrării lui E. Zak este dedicată problemelor pedalizării: el accentuează atenția asupra cuprinderii cu o singură pedală a unei propoziții întregi, structurată pe armonia unui singur acord; aduce exemple de utilizare a unei singure pedale pe sonoritatea unei fraze sau a unui motiv, pe diferite acorduri; vorbește despre utilizarea unei singure pedale pe un șir din acorduri neomogene, susținute printr-un bas în registrul grav; abordează fragmentele cu pedalizare ascunsă și cele cu sonoritate fără pedală. În partea concluzivă a lucrării autorul vorbește despre particularitățile melodiei și armoniei în preludiile lui C. Debussy. Această lucrare a fost apreciată înalt de către T. Voițehovschi, care a conchis că „comunicarea va fi citită cu interes nu doar de studenți, ci și de pedagogii institutului nostru” [15, p. 31].

L. Vaverco a fost preocupată mereu de căutări în domeniul metodicii pianistice. Astfel, tendința

ei de a sintetiza experiența sa pedagogică a determinat apariția, poate a celor mai pline de conținut elaborări metodice ale profesorilor pianiști. În anul 1962, la ședința catedrei ea a prezentat comunicarea *Unele probleme ale tehnicii pianistice* [9]. Considerând tehnica interpretativă o problemă de importanță majoră în dezvoltarea elevilor, pianista a inclus în această noțiune un șir întreg de aspecte. Își începe discursul prin considerațiile asupra primelor lecții de pian continuând, în compartimentul *Mișcare și sunet*, prin a dezvălui procedeele corecte de sonorizare – emiterea unui sunet clar și plin, în condițiile unei poziții corecte corespunzătoare. În următorul compartiment – *Tehnica și ritmul* – autoarea propune metode ce permit depășirea celor mai diverse dificultăți tehnice. În compartimentul *Rolul mișcărilor articulației mâinii și a brațului în tehnica măruntă* sunt expuse sfaturi menite să ajute la eliberarea mâinilor prea încordate ale elevului iar în încheiere este relevată diversitatea hașurilor, în condițiile sonorizării corecte.

Una din cele mai interesante și voluminoase cercetări ale L. Vaverco este intitulată *Lucrul pianistului asupra creației artistice: succesiunea etapelor, conținutul și metodele de lucru*, fiind scrisă în 1980¹. Aici sunt dezvăluite în profunzime probleme ce apar în procesul lucrului asupra plasticității textului muzical. Autorul analizează specificul diferitelor etape ale însușirii acestuia de către pianist, oferind mai multe sfaturi metodice prețioase. L. Vaverco atrage atenția asupra necesității studierii minuțioase a concepției componistice, vorbește despre importanța lucrului migălos asupra „muzicii lente”, propune un șir de procedee valoroase în lucrul asupra pedalizării, digitației și tehnicii. Este interesant și compartimentul în care pedagogul își împărtășește gândurile despre pregătirea interpretului pentru evoluarea pe scena de concert.

Un interes nedisimulat pentru cercetare l-a manifestat și S. Besiadânski. El și-a îndreptat atenția asupra unor probleme precum depășirea tracolui scenic, educarea gândirii de sine stătătoare a studenților, corectitudinea memorării textului ș. a. – probleme care l-au determinat să abordeze mai multe probleme ce țin de psihologia muzicală, care, la rândul lor, și-au găsit reflectare în lucrările sale metodice.

În 1970 el scrie două referate: *Memoria muzicală. Metode ale dezvoltării și perfecționării acesteia* [6] și *Capacitățile muzicale. Esența, conținutul și*

dezvoltarea lor [7]. În prima dintre aceste lucrări, este abordată una din cele mai sensibile probleme ale fiecărui pianist – tema memorării calitative a textului muzical și a realizării scenice ulterioare, fără scăpări. Cea de-a doua lucrare are ca obiect de studiu capacitățile muzicale: S. Besiadânski atinge problema legăturii dintre capacitățile muzicale ale elevului și alte trăsături ale personalității sale, subliniază importanța instruirii și a educației în dezvoltarea talentului, dezvăluie contradicția dintre capacități și caracter. În studiul metodic *Momente intelectuale în lucrul pianistului asupra tehnicii* [5], scris în 1973, S. Besiadânski pune problema generală a atitudinii conștiințioase a elevilor-pianiști față de tehnica pianistică – factor important în formarea independenței profesionale. În lucrarea *Unele probleme ale formării în cadrul unei instituții superioare artistice a tânărului specialist – profesor de pian special pentru o instituție de învățământ muzical mediu de specialitate* (1976), S. Besiadânski prezintă probleme generale precum etica pedagogică, moralitatea, conștiințiozitatea, convingerea, instruirea, autoritatea, tactul ș. a. Cercetarea *Educarea independenței în lucrul pianistului* (1977) de S. Besiadânski înaintază din nou problematica dezvoltării capacității de a asculta propria interpretare, de a analiza și sintetiza, cât și despre necesitatea realizării practicii interpretative și pedagogice². În anii 1979–1980, S. Besiadânski, în colaborare cu V. Levinzon a lucrat la o cercetare dedicată istoriei catedrei pian special. Comunicarea *40 de ani ai catedrei pian special* a fost prezentată la una din ședințele catedrei sub forma unor portrete de creație a unor profesori.

Cele mai serioase planuri științifice ale pedagogilor catedrei pian special sunt legate de genul de teză de doctorat. Trebuie să menționăm, că unii profesori au manifestat atracție către scrierea tezelor, însă majoritatea lucrărilor nu au fost finalizate. Astfel, una din primele profesoare care și-a arătat interesul pentru cercetare a fost T. Voițehovschi, care, în 1951, a aprobat tema de doctorat *Creația pianistică a compozitorilor din Moldova Sovietică*. Finalitatea primei etape a studiului (1959) o reprezintă elaborarea *Listei adnotate a repertoriului de piese pentru pian ale compozitorilor moldoveni (în trei părți)* [11]. Această listă, structurată sub formă de tabel, conține lucrări recomandate pentru includerea în procesul didactic al școlilor muzicale de șapte ani, a școlii speciale de muzică, a colegiilor și conservatorului. Prima și a doua parte conțin creații de D. Gherșfeld, Gh. Borș, L. Gu-

rov, S. Lobel, Gh. Musicescu, N. Ponomarenco, O. Tarasenco, M. Fișman și S. Șapiro, pentru elevii claselor mici ale școlilor de muzică, cât și pentru clasele de pian auxiliar la colegiu și conservator; în partea a treia au fost incluse cele mai complexe după conținut, factură și cerințe tehnice creații de S. Șapiro, Gh. Neaga, A. Stârcea, O. Tarasenco, destinate elevilor din cursurile superioare ale colegiului și studenților de la conservator. Tabelul conținea și informații despre autorii muzicii, denumirile lucrărilor, structura plastică, tonalitate, formă, structura melodică și ritmică, factura și nivelul de dificultate.

În prefața la lucrarea dată, T. Voițehovschi arată: „Adnotările scurte sunt scrise pentru a ajuta pedagogul în selectarea repertoriului de piese. Repartizarea după gradul de dificultate are un caracter aproximativ, orientativ. Cea mai mare parte a pieselor incluse în lista repertorială dată nu este editată și se află în manuscris. Piesele incluse în diverse compartimente ale listei, sunt aranjate în ordine alfabetică, pentru comoditatea utilizării” [11, p. 48].

Și A. Danilciuc-Gnatiuc a fost preocupată de căutarea materialelor pentru teza de doctorat intitulată *Creația pianistică a lui S. Rahmaninov*. În procesul verbal al ședinței catedrei din 17.01.1953 este inclusă discuția raportului său, structurat ca prima parte a tezei. Fiind citit în fața colegilor, demersul a fost însoțit de ilustrații muzicale (preludii și studii-tablouri interpretate de O. Silchina). În rezultat, colegii au conchis, că această comunicare „prezintă informații importante, relevă esența emoțională și de conținut a creațiilor lui S. Rahmaninov”³ [19, p. 32]. În 1968, a fost aprobată pentru cercetare tema tezei de doctorat a lui V. Govorov: *Căile de dezvoltare a muzicii pentru pian în Moldova* [20, p. 45]. Din păcate, nu am găsit informații despre această lucrare.

Printre tezele de doctor ce au fost aduse la finalitatea susținerii în perioada delimitată, se află cercetarea lui A. Miroșnicov *Creațiile pentru pian ale compozitorilor moldoveni*, scrisă sub îndrumarea științifică a lui A. Nicolaev, doctor în studiul artelor, profesor al Conservatorului P. I. Ceaikovski din Moscova. În recenzia asupra acestei teze, E. Zak își exprimă opinia că observațiile și concluziile autorului pot „stimula apariția unor creații pentru pian noi și să ajute compozitorii moldoveni să ia în considerare mai mult specificul pianului” [21, p. 83]. Recenzentul subliniază utilitatea acestei lucrări pentru interpreți, care „vor putea să în-

țeleagă mai bine conceptul componistic al lucrărilor, din perspectiva specificului culturii muzicale naționale moldovenești” [21, p. 83].

În anii 1960, apar primele publicații științifico-metodice ale pedagogilor. Cea mai importantă și valoroasă parte a acestora o constituie culegerile pentru pian, alcătuite din creațiile compozitorilor moldoveni. Profesorii de pian special redactau în permanență aceste lucrări, cu scopul adaptării și implementării lor în procesul didactic. Mai mult, deseori în procesul de lucru, unii compozitori se consultau cu pianiștii în problemele de factură, pedalizare, digitație ș.a. Astfel, rolul catedrei pian în dezvoltarea literaturii pianistice naționale nu trebuie subestimat.

Un pionier în acest sens este T. Voițehovschi. Studiarea și popularizarea muzicii pentru pian a compozitorilor moldoveni au preocupat-o într-atât de mult, încât pe parcursul întregii sale activități artistice dânsa, împreună cu A. Dailis, a muncit la alcătuirea și redactarea culegerilor de note pentru elevi de diferite vârste. Un stimul în plus pentru această activitate l-a constituit și lipsa edițiilor publicate a pieselor pentru pian a autorilor autohtoni. Astfel, în 1960, la editura republicană *Cartea moldovenească* au apărut, pentru prima dată în republică, două părți ale culegerii de *Piese pentru pian ale compozitorilor moldoveni*. Lucrând în continuare în această direcție, T. Voițehovschi și A. Dailis au editat și alte culegeri. Prima dintre acestea se intitulează *Culegere de creații pentru pian pentru elevii școlilor de muzică (piese, sonatine, variațiuni, studii, ansambluri)*, în două părți (apărute, respectiv, în 1963 și 1971). O altă culegere redactată de acești autori este și *Piese ale compozitorilor din Moldova*, destinată pentru elevii claselor a 2-a – a 7-a ale școlilor de muzică, a apărut în 1964, la editura moscovită *Muzica*. S-au păstrat informații despre avizele lui profesor V. Natanson din 1968, la lucrarea științifico-metodică a T. Voițehovschi și A. Dailis *Școala tehnicii tânărului pianist*, în care este remarcată valoarea acesteia, exprimată mai ales prin intenția autorilor de a instrui tinerii pianiști în spiritul unor metode raționale de muncă: „Materialul *Școlii* este interesant și destul de divers, iar indicațiile metodice orientează în mod corect pedagogii, în vederea utilizării procedeele tehnice de bază” [21, p. 22]. V. Natanson a exprimat doleanțe concrete de ordin redacțional, care trebuiau luate în considerare în redacția finală. Totodată, anumite propuneri au fost înaintate de A. Nikolaev iar N. Liubomudro-

va a recomandat anumite schimbări la compartimentul explicațiilor metodice [21, p. 22].

Alte trei culegeri au apărut în redacția L. Vaverco: prima a fost publicată în 1971 (*Piese pentru pian* [2]), cea de-a doua – în 1975 (*Miniaturi pentru pian* [25]) iar cea de-a treia – în 1979 (*Piese pentru pian*[3]). Și V. Govorov s-a manifestat în calitate de redactor-alcătuitor, editând culegerea *Muzică pentru pian din Moldova. Lucrări alese* (1972 [1]). Analiza detaliată a acestor ediții a fost efectuată de E. Gupalova, în teza de doctorat *Repertoriul pianistic autohton în Republica Moldova* [9], autor ce a adus o contribuție importantă în conștientizarea procesului de apariție și dezvoltare a repertoriului pianistic autohton. În articolul de față, este important de menționat, că activitatea de alcătuire și redactare a culegerilor muzicale realizată de pedagogii catedrei Pian special a pus bazele unui proces însemnat și fructuos de formare a unei baze de note muzicale publicate, pentru educarea multilaterală a pianiștilor din Republica Moldova.

În perioada dată, numărul **cercetărilor științifice publicate** de pedagogii-pianiști nu este prea mare. Printre autorii primei cercetări colective în RSSM, intitulată *Cultura muzicală din Moldova Sovietică* (1965) apare pianista T. Voițehovschi, alături de muzicologii și compozitorii B. Kotlearov, S. Lobel, A. Aleabov, N. Leib. În această prezentare generală a artei muzicale din republică, ce include și materiale despre prelucrări folclorice, muzica instrumentală, teatrul muzical, lucrări scrise în genul de cantată-oratoriu, T. Voițehovschi, în colaborare cu A. Beilina, a prezentat un material despre cântecul de masă, ca unul din cele mai timpurii genuri constituite în muzica profesionistă din Moldova [4]. În această publicație, cântecele sunt clasificate după tematică, după utilizarea elementelor folclorice, după poziția pe care o ocupă în procesul istoric; sunt analizate detaliat și cântecele lui D. Gherșfeld, L. Gurov, E. Coca, S. Șapiro, S. Zlatov, Șt. Neaga, S. Lobel și a altor compozitori moldoveni.

Un alt articol, semnat de E. Zak, a apărut în culegerea A. G. *Stârcea în articole și memorii* [16]. Având ca alcătuitor pe E. Vdovina, această carte a fost editată cu ocazia jubileului de 60 de ani de la nașterea compozitorului. În articolul lui E. Zak, dedicat creației pianistice a compozitorului, se evidențiază ideea centrală – toate creațiile scrise pentru pian de către A. Stârcea, poartă „pecetea” gândirii vocale a acestuia, iar parcursul evolutiv al

creației sale pianistice este legat de detașarea sa de influența compozitorilor ruși și căutarea propriului limbaj componistic, prin îmbogățirea acestuia cu mijloace contemporane. Aici au fost analizate *Suita romantică în formă de variațiuni, Sonata, ciclul din două studii Contraste, cât și creațiile de forme mici – Două preludii, Gavota, La leagăn și Scherzo.*

Un șir de articole au fost scrise pe materialele tezei de doctorat de A. Miroșnicov: în culegerea moscovită *Studii de istorie a artei pianistice sovietice* (1979), a apărut articolul *Creații pianistice ale compozitorilor moldoveni* [18], care a făcut cunoscut unui larg cerc de cititori realizările cele mai importante în acest domeniu. În formă completă, materialele cercetării științifice a lui A. Miroșnicov au fost publicate în cartea cu titlul omonim, la editura Știința.

Accentuăm, că publicațiile științifice menționate au deschis calea pentru cercetările ulterioare ale pianiștilor, care au devenit deosebit de numeroase la confluența secolelor XX–XXI în legătură cu necesitatea instruirii tinerilor pedagogi în cadrul doctoratului și pentru obținerea titlurilor științifico-pedagogice de conferențiar și profesor.

Note

- ¹ Această lucrare a fost recomandată imediat pentru editare, însă a apărut abia în anul 1987, sub forma unei elaborări metodice, cu denumirea *Lucrul asupra creației muzicale.*
- ² Probleme asemănătoare a abordat E. Bogorodski. În 1959, el a prezentat la catedră o comunicare cu tema *Lucrul de sine stătător al studentului-pianist.* Din, păcate, nu am găsit această lucrare.
- ³ Nu cunoaștem soarta ulterioară a acestei cercetări, întrucât A. Danilciuc-Gnatiuc s-a mutat la Minsk.

Referințe bibliografice

1. Muzica moldovenească pentru pian: Opere alese. Alcăt.: V. Govorov. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1972.
2. Piese pentru pian. Alcăt.: L. Vaverco. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1971.
3. Piese pentru pian. Alcat.: L. Vaverco. Chișinău: Literatura Artistică, 1979.
4. Бейлина А., Войцеховская Т. Массовая песня. В: Музыкальная культура Советской Молдавии. Москва: Музыка, 1965, сс. 123-175. / Beylina A., Voytsekhovskaya T.

- Massovaya pesnya. In: Muzykal'naya kul'tura Sovetskoy Moldavii. Moskva: Muzyka, 1965, ss. 123-175.
5. Бесядынский С. Интеллектуальные моменты в работе пианиста над техникой. НАРМ, ф. 3050, оп. 2, д. 442. / Besyadynskiy S. Intellektual'nyye momenty v rabote pianista nad tekhnikoy. NARM, f. 3050, op. 2, d. 442.
 6. Бесядынский С. Музыкальная память. Методы ее развития и усовершенствования. НАРМ, ф. 3050, оп. 2, д. 371. / Besyadynskiy S. Muzykal'naya pamyat'. Metody yeye razvitiya i usovershenstvovaniya. NARM, f. 3050, op. 2, d. 371.
 7. Бесядынский С. Музыкальные способности, их сущность, содержание и развитие. НАРМ, ф. 3050, оп. 2, д. 400. / Besyadynskiy S. Muzykal'nyye sposobnosti, ih sushchnost', sodержaniye i razvitiye. NARM, f. 3050, op. 2, d. 400.
 8. Ваверко Л. Исполнительский анализ «Новеллы» для фортепиано В. Загорского и «Багателей» П. Ривилиса. НАРМ, ф. 3050, оп. 2, д. 334. / Vaverko L. Ispolnitel'skiy analiz «Novelly» dlya fortepiano V. Zagorskogo i «Bagateley» P. Rivilisa. NARM, f. 3050, op. 2, d. 334.
 9. Ваверко Л. Некоторые вопросы фортепианной техники. НАРМ, ф. 3050, оп. 2, д. 157. / Vaverko L. Nekotoryye voprosy fortepiannoy tehniki. NARM, f. 3050, op. 2, d. 157.
 10. Ваверко Л. Характеристика особенностей редакции А. Шнабеля фортепианных сонат Бетховена. Рукопись. НАРМ, ф. 3050, оп. 1, д. 279. / Vaverko L. Kharakteristika osobennostey redaktsii A. Shnabelya fortepiannyh sonat Bethovena. Rukopis'. NARM, f. 3050, op. 1, d. 279.
 11. Войцеховская Т. Репертуарный список аннотированных фортепианных пьес молдавских композиторов. НАРМ, ф. 3050, оп. 2, д. 62. / Voytsekhovskaya T. Repertuarnyy spisok annotirovannyh fortepiannyh p'yes moldavskih kompozitorov. NARM, f. 3050, op. 2, d. 62.
 12. Гупалова Е. Отечественный пианистический репертуар в Республике Молдова. Автореф. дис. канд. иск. Кишинев, 2008. / Gupalova Ye. Otechestvennyu pianisticheskiiy repertuar v Respublike Moldova. Avtoref. dis. kand. isk. Kishinev, 2008.
 13. Зак Е. Вторая соната Кабалеvского и исполнительские задачи. Рукопись. НАРМ, ф. 3050, оп. 2, д. 256. / Zak Ye. Vtoraya sonata Kabalevskogo i ispolnitel'skiye zadachi. Rukopis'. NARM, f. 3050, op. 2, d. 256.
 14. Зак Е. Исполнительский обзор стилевых особенностей фортепианных произведений Г. Свиридова. Рукопись. НАРМ, ф. 3050, оп. 2, д. 372. / Zak Ye. Ispolnitel'skiy obzor stilevyh osobennostey fortepiannyh proizvedeniy G. Sviridova. Rukopis'. NARM, f. 3050, op. 2, d. 372.
 15. Зак Е. Некоторые вопросы интерпретации 24 прелюдов К. Дебюсси. Рукопись. НАРМ, ф. 3050, оп. 2, д. 280. / Zak Ye. Nekotoryye voprosy interpretatsii 24 prelyudov K. Debussy. Rukopis'. NARM, f. 3050, op. 2, d. 280.
 16. Зак Е. Фортепианные произведения [А. Стырчи]. / А. Стырча: В статьях и воспоминаниях. Кишинев: Литература артистикэ, 1979, сс. 106-133. / Zak Ye. Fortepiannye proizvedeniya [A. Styrchi]. / A. Styrcha: V stat'yah i vospominaniyah. Kishinev: Literatura artistike, 1979, ss. 106-133.
 17. Левинзон В. Исполнительский анализ «Баллады в форме вариаций» для фортепиано композитора Лейба Н. А. Рукопись. НАРМ, ф. 3050, оп. 2, д. 64. / Levinzon V. Ispolnitel'skiy analiz «Ballady v forme variatsiy» dlya fortepiano kompozitora Leyba N. A. Rukopis'. NARM, f. 3050, op. 2, d. 64.
 18. Мирошников А. Фортепианные произведения молдавских композиторов. В: Очерки по истории советского фортепианного искусства. Москва: Музыка, 1979, сс. 118-125. / Miroshnikov A. Fortepiannye proizvedeniya moldavskih kompozitorov. V: Ocherki po istorii sovetskogo fortepiannogo iskusstva. Moskva: Muzyka, 1979, ss. 118-125.
 19. Протоколы заседаний кафедры специального фортепиано за 1952–1953 уч. г. НАРМ, ф. 3050, оп. 1, д. 147. / Protokoly zasedaniy kafedry spetsial'nogo fortepiano za 1952–1953 uch. g. NARM, f. 3050, op. 1, d. 147.
 20. Протоколы заседаний кафедры специального фортепиано за 1967–1968 уч. г. НАРМ, ф. 3050, оп. 1, д. 554. / Protokoly zasedaniy kafedry spetsial'nogo fortepiano za 1967–1968 uch. g. NARM, f. 3050, op. 1, d. 554.
 21. Протоколы заседаний кафедры специального фортепиано, народных инструментов, хорового дирижирования, языка

- и литературы за 1972–1973 уч. г. НАРМ, ф. 3050, оп. 1, д. 668. / Protokoly zasedaniy kafedry spetsial'nogo fortepiano, narodnyh instrumentov, horovogo dirijirovaniya, yazyka i literatury za 1972–1973 uch. g. NARM, f. 3050, op. 1, d. 668.
22. Соковнин А. Исполнительский анализ концерта для фортепиано Д. Федова. Рукопись. НАРМ, ф. 3050, оп. 2, д. 136. / Sokovnin A. Ispolnitel'skiy analiz kontserta dlya fortepiano D. Fedova. Rukopis'. NARM, f. 3050, op. 2, d. 136.
23. Соковнин А. Переложение «Вокализа» А. Стырчи для фортепиано. Рукопись. В: НАРМ, ф. 3050, оп. 2, д. 336. / Sokovnin, A. Pereložheniye «Vokaliza» A. Styrchi dlya fortepiano. Rukopis'. V: NARM, f. 3050, op. 2, d. 336.
24. Соковнин А. Различные редакции сонаты Бетховена до мажор оп. 53. Рукопись. НАРМ, ф. 3050, оп. 2, д. 198. / Sokovnin A. Razlichnyye redaktsii sonaty Betkhovena do mazhor op. 53. Rukopis'. NARM, f. 3050, op. 2, d. 198.
25. Фортепианные миниатюры. Сост.: Л. Ваверко. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1975. / Fortepiannyye miniatyury. Sost.: L. Vavferko. Kishinev: Kartya Moldovenyaska, 1975.

Нелли КОРНИЕНКО

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА:
НОВЫЕ ИЗМЕРЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА
(МНОЖЕСТВЕННОСТЬ ИДЕНТИФИКАЦИЙ ВО
ВРЕМЕНИ, ДВИЖУЩЕМСЯ ОДНОВРЕМЕННО ВО ВСЕХ
НАПРАВЛЕНИЯХ)**

DOI: [https:// doi.org/10.52603/arta.2021.30-2.07](https://doi.org/10.52603/arta.2021.30-2.07)

Rezumat

**Cultura artistică: noi dimensiuni ale omului
(multitudinea identificărilor în timp care se mișcă sincron și pluridirecțional)**

Autorul abordează cultura artistică ca un subiect de sinergetică și de cultură pre-cuantică/cuantică. Reflecțiile sale se regăsesc în domeniul euristic al teatrului, literaturii, artei performative și cinematografeii.

Teatrul viitorului reprezintă un subiect de cercetare, un proiect științific. În acest sens, statutul teatrului crește exponențial. Universalismul sau, mai exact, transprofesionalismul, devine o componentă indispensabilă a viitorului proces artistic. În prim plan iese personalitatea liderului – Savantul-Cercetatorul-Poetul (Artistul). Viitorul teatrului a fost modelat în lucrările scenice ale lui Castellucci, Suzuki, în muzica lui Scott Gibbons și a altor autori.

Timpul se mișcă simultan în toate direcțiile, intrând în conflict cu legile fizicii clasice, iar traietul mișcării indică asupra dimensiunilor cuantice ale acesteia. Faulkner, Joyce, Proust, A. Gide, J. Dos Passos, Rilke polemizează cu destul succes cu fizica.

Noile dimensiuni ale personalității umane denotă o pluralitate de noi identificări. Este de menționat romanul fantastic al lui Calvino „Vicomtele tăiat în două”.

Cuvinte-cheie: cultură artistică, sinergetică, proces artistic, cultură cuantică, teatru, identificare.

Summary

**Artistic culture: new dimensions of a person
(a plurality of identifications in time moving simultaneously in all directions)**

The author considers artistic culture as a subject of synergetics and pre-quantum / quantum culture. The author's reflections are in the field of searching theater, literature, performative art, and cinema.

The theater of the future is the research subject, a “scientific” project. The level of the theater rises by an order of magnitude to its surpassing scenarios. Universalism, or rather, trans-professionalism, is becoming an indispensable component of the future artistic process. The leader, the Scientist-Researcher-Poet (Artist), becomes of current interest. The stage works by Castellucci, Suzuki, music by Scott Gibbons and others have modeled this future.

Time moves simultaneously in all directions refuting the laws of classical physics. The trajectory of movement indicates quantum measurements. Faulkner, Joyce, Proust, Andre Gide, John Dos Passos, Rilke successfully polemicize with physics.

The new dimensions of a person imply a plurality of identifications. Calvino – “The Cloven Viscount”.

Keywords: artistic culture, synergetics, artistic process, quantum culture, theater, identification.

Будущий театр – «научный», исследовательский проект

Наши исследования последних лет обрели новые аргументы в пользу футурологической гипотезы-догадки о том, что креативное будущее для театра и художественной культуры – исключительно за *исследовательским*,

«научным» типом художественной системы (при возможности сохранения и классического ресурса – ведь квантовый слой состоит из классических реальностей). Не настаиваю на исчерпаности этой линии театрального развития. Но по крайней мере ведущее, поисковое направление движения будет материализо-

ваться именно по этой логике. Конечно, будут представлены самые разнообразные формы и виды художественных инициатив, но их актуальный уровень поднимается на порядок.

В авторских монографиях исследованы опережающие новации в театре Леся Курбаса и Арто, и в современных художественных дискурсах европейской театральной режиссуры, и зафиксировано появление нового типа инновационного субъекта, идущего на смену современной режиссуре, которого я поименовала как Ученый-Исследователь-Поэт (Художник).

Несомненно, универсализм, я бы даже сказала – *транспрофессионализм* становится, на наш взгляд, обязательной составляющей будущего лидера художественного процесса. Не главное, будет ли называться режиссером, Учителем на восточный манер или как-то еще. Восточная культурная составляющая возникла здесь не случайно: ведь именно умение задавать вопросы – и прежде всего бытийного уровня – выделяют культуру Востока и его Учителей вот уже не одно тысячелетие.

Сценические работы Кастеллуччи, Сузуки, театрального композитора электроакустической музыки Скотта Гиббонса и других уже промоделировали это будущее. Работы Скотта Гиббонса «отличаются строгим использованием отдельных объектов в качестве единой измерительной аппаратуры (например, мнимые композиции для воды, которые он использует только как полевые записи водоемов)... «Музыка Скотта Гиббонса ... вроде происходит в вашей собственной голове» – утверждает Lyn Gardner [1].

Добавлю его неожиданное ноу-хау с синтезом звуков с фотографий. Или уникальный эксперимент – жизнь внутри звука (режиссер Марталер, опера «Фама»)...

Поисковый театр уже сегодня «работает» на опережение.

В спектакле *Кэти Митчелл «Кольца Сатурна» по Георгу Зебальду* (2012) присутствует эксперимент с «технологией» создания саундтрека как звукового пейзажа, интегрированного в сознание. Сознание главного героя – даже при его отсутствии – «излучает» слуховой и зрительный поток – шорох птичьих крыльев или взрывы потоков ветра. Субъективные картины от «невидимого» субъекта воспроизводят тревожно-печальный мир –

исчерпание жизни и энергий сознания. Распад целостной картины мира. Побег от порядка. Мир субъективен. Исключительно. Он создан только *сознанием*.

Это случай напоминания, что видимый мир – текучий, неустойчивый, смутный. Он – лишь иллюзия, подвластная последним играм воображения, мерцающее касание глубинных энергий, дарованных Наблюдателю (персонажу, актеру) и подчиняющихся тому, что можно обозначить как «квантовое сознание».

Некоторые интерпретации наводят на мысль о самых фантастических, крайне радикальных поведенческих сценариях художественной культуры, когда возникает искушение задать вопрос: уж не инспирирует ли она собственную «теорию относительности» на столь же отважном пути к «квантовой физике»?

Этой линии развития театра мы уже уделяли особое внимание в своей последней монографии «Театр и квантовый мир: искушения вольнодумством» [3], поэтому сейчас останавливаться на ней не имеет особого смысла – просто напоминаем одну из возможных стратегических траекторий движения будущего театра.

Время, которое движется одновременно во всех направлениях и «играет» формами.

Мы неоднократно демонстрировали «прихоти», бунт и «игры» времени в театре. Но подобное «поведение» присуще и другим формам художественной мысли – в частности, литературе.

Еще Фолкнер в романе «Шум и ярость» экспериментировал со временем, «двигая время назад, в сторону, в круговую... В одну минуту человек вспоминает восемнадцать лет» [11]. Подобным эксцентричным экспериментаторством пронизано творчество Джойса, М. Пруста, А. Жида, Дж. Дос Пасоса и др.

Джойс в «Улиссе» сжимает в один день, – а именно, в 16 июня 1904 – историю всей мировой цивилизации.

Эта экспериментаторская линия коснулась и многих других имен мировой литературы. Скажем, исследования художественного пространства-времени

Р.-М. Рильке («Сонеты к Орфею» и «Дуинские элегии»), осуществленные Лесей Кравченко, И. Ратгаузом, Манфредом Энгелем, Евой Кассирер-Шмитц, Гайнрихом Кройтцем,

Габриэлем Марселем, Гертом Маттенклоттом, Вернером Шредером, Якобом Штайнером, Геральдом Штигом и другими литературоведами, – утверждают в качестве особенностей художественного хронотопа поэта «универсальную поэтическую экзистенцию, которая предусматривает определенное строение пространственной модели мира» (Л. Кравченко) и подчеркивают: «Рильке стремится развернуть новую картину мироздания – целостной вселенной, без разделения на прошлое и будущее, видимое и невидимое. Прошлое и будущее выступают в этом новом космосе на равных правах с настоящим» (Г. Ратгауз) [9].

И. Перри считает, что у «пространства-времени „Сонетов” нет соответствия в физическом смысле. Это абстракция, это пространство, в котором время не существует, это бесконечный простор, это „мировое пространство”» [8].

По слову Л. Кравченко, в Рильке реализуется «идея преобразования видимого во внутреннее мысли». «Внутреннее мировое пространство – это подвижное пространство всеотносительности, где полет птиц происходит сквозь нас, а дерево прорастает сквозь наше восприятие. Мир возникает в развитии, в динамике, даже дерево не рассматривается статично, как тысячелетний дуб, а как вещь, которая растет и поэтому уходит в „Weltinnenraum”» (Б. Алеман) [9].

Не разворачивается ли в картинах мира этих художников откровенная игра пространства-времени (пространством–временем) и феноменов видимого/невидимого? Безусловно, это она.

Опережая аргументы новейшей физики, художественная культура и литература представляют эскизы картин мира, генерируя новые степени свободы, преодолевая базовые принципы линейности, которые перестают выполнять присущие им функции.

Так, уже сейчас романы Итало Кальвино манифестируют внутренние шифры-ориентиры, которые в перспективе «жаждут» квантовых реальностей.

Здесь время свободно и одновременно движется во всех направлениях.

– Знаете, чего бы мне хотелось больше всего на свете? – говорю я. – Повернуть время и часы вспять.

– Достаточно только передвинуть стрелки.

– Нет, я имею в виду – силой мысли, сосредоточившись, остановить время и вернуть его обратно, – говорит герой (Итало Кальвино, «Если однажды зимней ночью путник»).

Но функционал художественного времени гораздо объемнее и сложнее.

Еще раз вспомним «Кольца Сатурна» Кэти Митчелл. Завихрения времен – *прошлое, настоящего, будущего, движущихся навстречу друг другу* (так в интеллектуальном романе Зебальда) – турбулентность, в которую попадает герой «колец Сатурна» – ставит на повестку дня пересмотр театрального и художественного понятия времени. Перед нами – «квантовый» ход событий, не случайно имеющий контекстом угасающее сознание персонажа, старика, который уходит в вечность (придумка режиссера). Монологи героя с невидимыми, далекими от опций его пребывания воображаемыми персонажами, с хаотичным всплыванием «случайных» событий и несвязанных между собой феноменов, ввергающих его в черные провалы безвременья и хаоса, – будто иллюстрируют тезис из новейшей теории физиков, настаивающих на дискретности времени и сравнивающих время с кристаллом.

В этой системе координат выпадение из времени, «черный квадрат» сознания может означать и остановку жизни, и смерть как экзистенциальный феномен, и остановку как предчувствие счастья, как мгновение у Гете. И, как теперь стало очевидным, все эти альтернативные, несовместимые состояния могут существовать *одновременно в одной и той же локации* – как может одновременно существовать жизнь и смерть, как можно одновременно стоять на голове и на ногах.

Этот вклад квантовых материй, похоже, нигде так не работает, как в материях художественных и эстетических.

Все, что касается художественного исследования внутреннего мира, – сегодня вступает в диалог с квантовыми законами, утверждающими, что «квантовая физика явно недвойственна и балансирует между крайними состояниями „это” или „то”: квантовые законы описывают состояния одновременно «и то и другое» и „ни то, ни это»» [10].

И здесь нельзя не заметить «следов» буддистского мировосприятия (или нового диалога с ним), не оставшихся незамеченными

европейскими школами философии.

Примеры из практики театра, когда режиссер прибегает к сжатию сценического времени или к его трансформации в принципиально другие относительно первоначального сюжета режимы (скажем, из бытового времени извлекает притчевое, эпическое или мифологическое время) – находят убедительные аргументы непосредственно в новейшем научном дискурсе.

В интеллектуальных искушениях естественных наук.

Лишь один, но ошеломляющий пример.

«Астроном Марк Уиттл... поиграл с тем, что он называет акустикой Большого взрыва... Уиттл одновременно сжимает время (превращая 100 млн. лет в 10 секунд) и искусственно поднимает высоту звука ранней Вселенной на пятьдесят октав выше, благодаря чему вы можете слушать «музыку» Большого взрыва (курсив мой – НК)». [7].

Это измерение трудно себе представить – такое возможно только при условии квантовости вселенной...

Модальности видимого/невидимого - путешествия воображения.

Проблемы импровизации и игры, спонтанности и нормативности исследуются поисковым театром через поля энергий. Анатолий Васильев нач. 1990-х сосредоточено задерживается у текстов О. Уайльда «Критик как художник» и «Закат лжи». «Взгляд, жест, „тень поступка“ – больше ничего не разрешено».

Ищутся собственно принципы организации текста.

«Основа экспериментов в Школе драматического искусства в нач. 1990-х – изучение невидимой структуры текста, природы сценического слова, идей, импульсов, которые стоят за ним» [2].

«Он учит читать «невидимое» содержание, предоставляя тем самым материал для игры» (Б. Юхананов) [2].

Особенно показательна эта лаборатория режиссера на текстах Достоевского.

«Прежде всего Васильева интересует в произведениях Достоевского первоначальная энергия идей писателя. И режиссер концентрирует все внимание зрителей на диалоге, создавая атмосферу сосредоточенности и погруженности для передачи какого-то важного вербального сообщения.

Вместо анекдотической истории о том, как мать хотела выдать дочь за богатого старика, у Васильева речь идет о таких близких и дороги для Достоевского понятие, как долг и самопожертвование. И актеры играют эти понятия, приключения идей.

Зина в исполнении Н. Колякановой – воплощение идеи жертвенности. В важнейшем диалоге с матерью она походит на героиню высокой трагедии...» [2].

По слову Гротовского, актеры обладают умением впустить в себя «невидимое» и сделать его «видимым», зримым.

Уже в истоках режиссуры лаборатория *Леся Тянюка* апеллировала к внетекстовым материям, предпочитая энергии скрытых чувственных «сюжетов». Тайных сигналов подсознательного.

Его ранний спектакль «В день свадьбы» В. Розова (1965, Харьковский театр имени Т. Шевченко, бывший «Березиль» Леся Курбаса) углубился в энергии «невидимого», применяя практики «витальных энергий» театра Курбаса [4] и лабораторных практик Михаила Чехова, полученных, в частности, из антропософии Штайнера, к которому пять лет спустя после Курбаса обращался и российский актер.

Исполнителям ролей, блестящим актерам – В. Маляру, В. Ивченко, Людмиле Поповой – были близки экспериментаторские инициативы молодого режиссера курбасовской школы. Они работали ювелирным психо-энергетическим скальпелем.

Сценическая интерпретация перестраивала сюжет в направлении надбытовых, непредсказуемых отношений между персонажами. Ставка – на невысказанные, неочевидные глубоко внутренние мотивации. Режиссер существенно углублял «сюжеты» внутренней жизни участников драмы. Скрытое, тайное и таинственное, «невидимое» для окружающих чувство тектонически сдвигало и усиливало драму – материализовался жест самопожертвования героини, ее отказ от выбора по любви. Драма приобретала очертания трагического. Сюжет прочитывался не как жизненно-бытовой случай драмы любви, а как интегральная тема несвободы для частной жизни, для права личности быть собой и быть свободной.

Спектакль не случайно был запрещен с мотивацией недопустимости именно этого акцента интерпретации.

*

Новые измерения человека: множественность идентификаций.

Герой романа Кальвино «Раздвоенный виконт» во время войны с турками получает травму, которая превращает его в две самостоятельные половинки, каждая из которых живет собственной жизнью. Только «один» виконт – вредит родному городу, «второй» – исправляет этот ущерб, восстанавливая добро. Добро и гармония возникают лишь при условии объединения их в целое, в целостность. И здесь не было бы ничего нетрадиционного, если бы за этим сюжетом не стояла актуальная сейчас, как никогда, проблема тождества индивида.

Дискурс Кальвино ищет симметричных соответствий для сверхактуальной современной проблемы идентификаций. Он чувствует человека как *множественно идентичную индивидуальность* и разгадывает его тайну именно в этой перспективе.

Феномен этот давно интересовал науку. В психологии и психиатрии на этот счет существует понятие «множественной личности». Но ее преимущественно связывают с диссоциацией, с однозначным расстройством, болезнью. Интересно, что такой феномен характерен прежде всего для англоязычных стран (!?).

Между тем часть психологов аргументировано ставит под сомнение диссоциативное расстройство идентичности как явление болезни. К ним, в частности, относится и представитель архетипической психологии *Джеймс Гиллман*, который настаивает в этом случае на определении «культурной предвзятости». Он считает некорректным идентифицировать целостную личность через ее отдельное, недостаточное, фрагментарное Я. Это – сигнал потери личности. Исследователь работает в этом случае с ее иллюзией.

Существует много исследований по культурной антропологии, которые утверждают абсолютно здоровую основу множественной идентичности («множественной личности»), привлекая в качестве аргументов древние феномены шаманских культур (остров Бали, Индонезию, Монголию). Там фрагменты, отдельные я интегрированы в понятие автономных, независимых душ и духов.

Но все еще большой массив научного то-

поса при встрече с феноменами множественной идентичности продолжает ориентироваться на заблуждение об этом явлении как о диагнозе и применяют медикаментозные системы терапии, тем самым консервируя отживающее мнение в оценке этого явления, заинтересованность которым растет.

По нашему мнению, явление множественной идентичности в период квантового перехода, который переживает человечество, соответствует актуальным запросам современности. Сейчас, во времена фрагментации жизни и фрагментации человека, исчерпания многих оптимистических сценариев Бытия, – упорядочение мира происходит через наращивание человеком новых и новых идентичностей, через их интенсивную генерацию. Опережая другие сферы знания, художественная культура продолжает предлагать мульти-версуму «спасительные» круги новых смыслов. На наш взгляд, именно тут и располагается адаптивный ресурс антропности – в резерве вероятностей, непредсказуемостей, «потенциальностей». Готовности к ним. (Определение «потенциальности» стало в новейшей науке – термином).

Сегодня перед культурой и наукой стоит проблема новых базовых критериев их соответствия времени, отмеченном множеством критических напряжений и разрывов в цепочках жизнеобеспечения. Времени, которое может оставить вне жизни, по разным оценкам, до трети человечества.

Слово за культурой и наукой.

Библиография

1. Gardner L. Tragedia Endogonia. In: The Guardian 15/05/2004.
2. Васильев А. «Дойдя до точки, я освободился». In: Петербургский театральный журнал, № 2, 2000. / Vasiliev, A. Doidea do točki, ia osvobodilcia. In: Peterburskii teatralinij jurnal, nr. 2, 2000.
3. Корнієнко Н. «Театр і квантовий світ: спокуси вольнодумством». In: Світ знань, 2019. / Kornienko Nelli. Teatr i kvantovii svit: spokusi volnodumstvom. In: Svit znani, 2019.
4. Корнієнко Н. До проблеми синергії в театрі Леся Курбаса: енергія як хвильовий процес/ Курбасівські читання № 2 – НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2007, сс. 37-48. / Kornienko Nelli. Do problemi sinergii v teatri

- Lesia Kurbasa: energia iak khviliiovii protses. Kurbasivsiki chitannia, nr. 2 – NSTTM im. Lesia Kurbasa, 2007, ss. 37-38.
5. Кравченко Л. Своеобразие идиостиля Р. М. Рильке (2017). In: Проблеми гуманітарних наук. Філологія, 196–212-196–212/ Kravchenko Lesia.
 6. Кравченко Л. Феномен часопросторового універсуму (на прикладі “СОНЕТІВ ДО ОРФЕЯ” ТА “ДУЇНСЬКИХ ЕЛЕГІЙ”) – цитується текст Б. Алемана. Ресурс – file:///C:/Users/Nelly/Downloads/Pgn_fl_2014_34_20.pdf / Kravchenko Lesia. Fenomen chasoprostorovogo universumu (na prikladi „SONETIV DO ORFEIA.” ta „DUINSIKIKH ELEGII”) tsitiruetsia tekst B. Alemana. Resurs:
 7. Левин У. Глазами физика. Путешествие от края радуги к границе времени / Lewin W. Glazami fizika. Puteshestvie ot kraia radugi k granitse vremeni. (Walter Lewin. For the Love of Physics: From the End of the Rainbow to the Edge Of Time — A Journey Through the Wonders of Physics). Ресурс – http://elementy.ru/bookclub/chapters/433758/Glazami_fizika_Glava_iz_knigi
 8. Парри И. „Кafka, Рильке и Румпельстильтскин». / Parry, Idris. „Kafka, Rilke, and Rumpelstiltskin”. In: <https://thor254.livejournal.com/27610.html>
 9. Раггауз Г. Ресурс – file:///C:/Users/Nelly/Downloads/Pgn_fl_2014_34_20.pdf./ Ratgauz, G. resurs.
 10. Розенберг А. «Квантовая реальность», ресурс / Rozenberg A. Kvantovaia realnosti. Resurs – <https://subscribe.ru/group/klub-lyubitelaj-kosmosa/14377733/>
 11. Урнов Д. Литература и движение времени (Из опыта английской и американской литератур XX века). М.: Худож. лит., 1978. / Urnov D. Literatura i dvijenie vremeni (Iz opyta angliskoi i amerikanskoi literatury XX veka). М.: Khudoj. Lit., 1978.
 12. Хиллман Д. Архетипическая психология. М: Когито-Центр, 2006. / Chillman D. Archetipicheskaia psihologia. М.: Kogito-Tsentr, 2006.

Elfrida COROLIOVA

IDENTITATEA SPECTACOLELOR DIN ANII 1960 ÎN REGIA LUI VALERIU CUPCEA

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2021.30-2.08>

Rezumat

Identitatea spectacolelor din anii 1960 în regia lui Valeriu Cupcea

Activitatea fructuoasă a lui Valeriu Cupcea din anii 1960 s-a manifestat prin identitatea spectacolelor sale. În comedia *Take, Ianke și Cadâr* de I. Popa aceasta este unirea oamenilor care depășesc prejudecățile naționale și religioase. În drama socio-psihologică din viața unui sat colhoznic *Roata vremii* de A. Lupan aceasta este dramatismul epocii, manifestat în situații de viață, în coliziuni dramatice ale personajelor spectacolului. În drama filozofică despre viață și moarte *Faust și moartea* de A. Levada, aceasta este o ciocnire a destinului umane, în lupta viziunilor asupra lumii. În spectacolul *Nu mai vreau să-mi faceți bine* de G. Malarciuc aceasta este o satiră împotriva cumetrimului și nepotismului. În spectacolul *Două vieți și a treia* de F. Vidrașcu, aceasta este o certitudine psihologică în dezvăluirea dramelor spirituale ale eroilor. În spectacolul *Pana de cocor* de J. Kinoshita este o lectură poetică-filozofică a unei vechi legende nipone. În spectacolul *Eminescu* de M. Ștefănescu, aceasta este o întrușipare extrem de artistică a imaginilor lui Eminescu, Creangă, Alecsandri. În spectacolul *Fântâna Blanduziei* de V. Alecsandri, aceasta este dezvăluirea vieții tragice a unui poet care se străduiește dezinteresat să aducă iubirea și bunătatea oamenilor și se condamnă pe sine la moarte. Și altele.

Cuvinte-cheie: identitate, spectacol, regie, Valeriu Cupcea.

Summary

The Identity of the Performances of the 1960s Directed by Valeriu Cupcea

The fruitful activity of Valeriu Cupcea in the 1960s was manifested in the identity of his plays. In the comedy *Take, Yanke, and Kadar* by I. Popa, this is a union of people overcoming national and religious prejudices. In the socio-psychological drama from the life of a collective farm village *The Wheel of Time* by A. Lupan, this is the drama of the era, manifested in life situations, in dramatic collisions of the characters in the play. In the philosophical drama about the life and death of A. Levada's *Faust and Death*, this is a clash of human destinies, in the struggle of worldviews. The play *I Don't Want You To Do Good For Me Anymore* by G. Malarciuc is a satire against favoritism and nepotism. In the play *Two Lives and the Third* by F. Vidrașcu, this is psychological certainty in revealing the spiritual dramas of the heroes. In the play *The Crane Feathers* by J. Kinoshita this is a poetical and philosophical reading of an old Japanese legend. In the play *Eminescu* by M. Ștefănescu, this is a highly artistic embodiment of the images of Eminescu, Creanga, Alecsandri. In the play *Blanduzia's Fountain* by V. Alecsandri, this is the disclosure of the tragic life of a poet who selflessly strives to bring love and goodness to people and dooms himself to death. And others.

Keywords: identity, play, director, Valeriu Cupcea.

În anul 1960, Valeriu Cupcea montează comedia *Take, Ianke și Cadâr* pe baza unei piese a scriitorului român Victor Ion Popa. Iuliu Edlis l-a lădat pe regizor pentru că a dezvăluit un subiect de actualitate în spectacol – unirea oamenilor care depășesc prejudecățile naționale și religioase în numele iubirii și prieteniei popoarelor. În același timp, criticul a remarcat lipsa de integritate în decizia sa de regizor ... [7].

Remarcând meritele și dezavantajele piesei *Take, Ianke și Cadâr* și întrușiparea ei scenică, în concluzia unui articol amplu, Rahmil Portnoi a condus la ideea că în spectacol nu sunt dezvăluite

suficient spiritul vremurilor și valorile morale ale omului sovietic modern [9].

Este dificil să fi de acord cu evaluarea piesei *Take, Ianke și Cadâr* de către Rahmil Portnoi. Depășirea prejudecăților naționale și religioase care duc la conflicte acute în viața publică este relevantă în orice sistem de stat. De aceea, în ciuda unor lacune în identitatea culturală, identitățile civice și naționale au făcut posibilă obținerea succesului public.

Montarea de către Valeriu Cupcea în 1961 a dramei socio-psihologice a dramaturgului moldovean Ana Lupan *Roata vremii* a fost foarte apreciată de critică.

„Textul, o dramă realistă cu puternice implicații psihologice și sociale despre destinele sinuoase ale unor tineri basarabeni în condițiile grele ale războului și ale primilor ani de după război a fost montat în cheia unui verism traditional, accentul fiind pus pe evidențierea trăirilor complexe ale eroilor, căile de viață ale cărora, până la urmă, s-au despărțit” [2, p. 38].

Soarta eroilor spectacolului *Roata vremii* a fost apropiată de publicul moldovenesc și a găsit simpatie la el, ceea ce ne permite să vorbim despre identitatea sa civilă și națională.

În același an 1961, Valeriu Cupcea montează piesa scriitorului ucrainean Alexandr Levada *Faust și moartea* (o dramă filozofică despre viață și moarte, trecută prin prisma cuceririi de către om a cosmosului. Gheorghe Dumitriu analizează piesa în detaliu, subliniind contemporaneitatea ei în epoca cuceririi de către om a cosmosului. Caracterizând chipurile create de actorii Petru Baracci – nobilul astrofizician Iaroslav, interpretat de Gheorghe Siminel – Roman, un devotat altruist al științei, fratele lui Iaroslav, Valentina Sadovskaia – mama lui Iaroslav și Roman, Mefodie Apostolov – inginer, tehnocratul fără suflet Vadim, care l-a creat pe Mexantrop – întruchiparea lui Satana, care l-a ucis pe Iaroslav, criticul a dezvoltat acțiunea spectacolului în ciocnirile destinelor umane, în lupta viziunilor despre lume [6].

Leonid Cemortan scria: „Conceput în alb-negru, spectacolul în care raționalismul oarecum rece, abstract se întretesea cu un romantism pasionant, iar pragmatismul calculat pășea mâna în mână cu un sentimentalism patetic, deși avea o serie de scene impresionant de expresive și chipuri interesante, viabile, n-a devenit totuși o lucrare de referință. Dar munca asupra lui a fost un extrem de folositor exercițiu atât pentru regizor, cât și pentru actori, contribuind la îmbogățirea limbajului scenic al trupei” [2, p. 38].

În 1962, Valeriu Cupcea montează comedia – farsă *Faraonii* de Alexei Kolomieț, a cărei poveste gravita spre comedia lui Aristofan *Lisistrata*. Spectacolul a avut un mare succes în rândul spectatorilor nu numai în Moldova, ci și la festivalul de la Kiev. Valeriu Cupcea spunea: „Se părea că toți spectatorii ucraineni cunosc limba noastră” [2, p. 39].

În comedia *Faraonii*, problema eternă a relației dintre bărbați și femei, prezentată într-o formă comică vie, a captivat publicul, ceea ce indică identitatea civică și culturală a spectacolului.

În 1963, Valeriu Cupcea montează spectacolul *Nu mai vreau să-mi faceți bine* de Gheorghe Marlariuc. O piesă spirituală îndreptată cu ascuțitul satirei împotriva cumetrismului și nepotismului, este încă relevantă astăzi. „Am vrut să creăm un spectacol, în care să se rîdă binevoitor, fără răutate de unele metehne omenești îmbrăcate în mantia facerii de bine” [10], – spunea Valeriu Cupcea.

Ion Ciocanu s-a pronunțat asupra spectacolului *Nu mai vreau să-mi faceți bine*: „Scriitorul și colectivul de actori (montare Valeriu Cupcea) rîd de o categorie de șefi, rîd de o tutelă (în înțelegerea onora “plină de grijă”), rîd de niște mucegăite norme de trai. Râsul acesta se transmite, firesc, spectatorului. Aici înțelegi succesul dramaturgului și al teatrului... Comedia ajută să ne dăm sama de metehnele propuse atenției noastre, ajută să ne despărțim de dânsule rîzând” [4].

Spectacolul *Nu mai vreau să-mi faceți bine* nu a părăsit scena câțiva ani. Pe baza acestuia s-a turnat un film de televiziune, care a fost apoi dublat în limba rusă.

Problemele nepotismului și amicismlui din Moldova, prezentate într-o formă acut satirică, au stârnit admirația publicului, care mărturisește identitatea civică și culturală a spectacolului *Nu mai vreau să-mi faceți bine*.

În același an, 1963, Valeriu Cupcea montează *Două vieți și-a treia* după piesa lui Teodosie Vidrașcu. În centrul spectacolului este dragostea inventatorului talentat Lilian Gheorghiu și a Victoriei, care a fost distrusă de calomnia răutăcioasă a răuvoitorilor. Lilian a fost expulzată din Chișinău de mulți ani. Mama autoritară a forțat-o pe Victoria să se căsătorească. Lilian are și el propria familie. Dar prima lor dragoste nu s-a stins. Dramele spirituale ale eroilor au fost dezvoltate cu certitudine psihologică de Petru Baracci și Constanța Târțău. Leonid Cemortan scria: „Drama este străbătută de un pronunțat fior lirico-romantic cu vădite nuanțe de tragism oarecum melancolic și afirmă cu patetică înflăcărare integritatea morală, curățenia și noblețea sufletească, prezintă un omagiu poetic dragostei adevărate, care poate înflori numai în condițiile vieții noi, întemeiate pe armonia relațiilor sociale... *Două vieți și-a treia* a fost considerată cea mai bună montare a anului, lui Cupcea conferindu-i-se diploma de gradul II a Concursului republican pentru cel mai bun spectacol realizat în anul 1963. Constanța Târțău a fost distinsă pentru interpretarea rolului Victoriei cu diploma de gradul I” [1, pp.139-140].

Temele loialității în dragoste și demnitate umană, dezvăluite în spectacolul moldovenesc, au atras publicul, ceea ce indică identitatea civică, națională și culturală a spectacolului *Două vieți și-a treia*.

În 1965, Valeriu Cupcea montează spectacolul *Mascarada* de Mihail Lermontov. Miza pe baza literară extrem de artistică a dramei *Mascarada* i-a permis lui Valeriu Cupcea să creeze un spectacol în care individualitățile creative ale actorilor au fost evidențiate într-o nouă perspectivă. „În interpretarea lui E. Ureche, Arbenin, personaj rațional, înzestrat cu o neobișnuită voință și tărie de caracter, dar rece, egoist și preocupat în fond numai de propria persoană, își trăiește cu impresionantă putere drama singurătății și dedublării, el apărând în rol de călău, reprezentant al lumii aristocraților ipocrite și corupte, și totodată de jertfă a ei. Printr-un joc psihologic aprofundat și expresiv, cu vizibile nuanțe romantice, actorul a știut să exprime cu o uimitoare forță sugestivă trăirile și stările sufletești complexe ale eroului său. Arbenin – E. Ureche, superior din punct de vedere intelectual celor din jurul său, dar prizonier al concepțiilor și prejudecăților unei societăți pe care o urăște, apare impozant, pătrunzător, demonic, dar și frământat de îndoieli, chinuit de bănuieli, ros de gelozie, simțindu-se singur, hăituit și înjosit de societatea pe care o detestă, pentru ca apoi, căzând pradă intrigilor și bârfelelor ei, să fie orbit de satanica pasiune a răzbunării și să se prăbușească în abisul crimei, ce-l va lipsi de sens și propria viață. Acest rol de compoziție, realizat la nivelul unei autentice culturi scenice, a fost unul dintre cele mai reușite din bogata biografie creatoare a acestui eminent actor al Teatrului moldovenesc” [1, p. 177].

Pentru el, Dina Cocea în rolul Ninei a fost, de asemenea, o revelație. Leonid Cemortan a remarcat și a doua interpretă a rolului Ninei – Margareta Ureche, care „a reușit și ea să reliefeze trăirile acestei femei cu o soartă atât de tragică. Dragostea Ninei – M. Ureche avea și o nuanță de ocrotitoare duioșie feminină pentru bărbatul drag.

Un loc important în spectacol l-a avut imaginea Necunoscutului, creată de Petru Baracci. „Personajul acesta alegoric, prin care este evidențiată ideea că fatalitatea domină întâmplarea, învăluind drama într-o aură misterioasă de aluzii și sugestii, apare mai mult simbolic, el fiind de fapt umbra lui Arbenin, conștiința lui mută, care, însă, în momentele de răscruce îi strigă adevăruri

strașnice. Actorul a știut să dea chipului o înfățișare scenică veridică, o impresionantă expresivitate plastică.

Contribuții meritorii la acest spectacol au adus de asemenea Ecaterina Cazimirova în rolul exaltatei baroneșe Ștral și Arcadie Plăcintă în cel al intrigantului mărunt și perfid Șprih.

Spectacolul *Mascarada*, una dintre cele mai frumoase realizări din deceniu ale teatrului „A. S. Pușkin”, a cunoscut timp de câțiva ani o susținută aderență a publicului” [1, p. 177-178].

Dramă romantică *Mascarada* cu eroul demonic Arbenin copleșit de pasiuni tragice, cu misteriosul Străin, obsedat de setea de răzbunare, expunând păcăleala bunei nobilimi, ajungând la dimensiunea unei rebeliuni împotriva ordinii sociale, în care rolul principal în viață este jucat de răul deghizat în bine, a trezit în public sentimente de protest social și sentimente misterioase de uimire admirație pentru întruchiparea actorului, care a determinat identitatea culturală și civică a spectacolului.

Montarea de către Valeriu Cupcea în 1966 a piesei *Pana de cocor* de J. Kinoshita a introdus pentru prima dată publicul moldovenesc în estetica artei teatrale nipone. „La reușita acestei montări a contribuit și scenografia realizată de Anatoli Șubin într-o manieră poetico-metaforică, oarecum stilizată, neobișnuită pentru el, precum și muzica de sorginte etno-folclorică niponă, deosebit de sugestivă. Spectacolul a avut un viu resunet și a fost jucat cu succes atât pentru copii, cât și pentru adulți” [2, p. 47].

Spectacolul *Pana de cocor* bazat pe un basm nipon despre încredere, fără de care nu există dragoste, dar și sete de profit, dragostea care ucide, a cucerit publicul cu înțelegerea vieții și a frumuseții sale, se distinge prin identitatea culturală.

Un eveniment semnificativ în viața teatrală a Moldovei a fost montarea în 1966 de către Valeriu Cupcea a spectacolului *Eminescu* a dramaturgului român Mircea Ștefănescu, în care el însuși a jucat rolul principal. Cu un mare interes pentru spectacol, a fost dificilă obținerea билетelor pentru acesta, structura compozițională și scenele individuale ale montării au primit diverse interpretări și critici.

În varianta sa inițială „Mihai Eminescu” nu era o piesă de teatru, ci un poem radiofonic, și, evident, nu-l putea prezenta în toată amploarea sa nici pe Eminescu – geniul, cu spiritul său rebel, nici pe Eminescu – omul cu tragedia sa personală [8].

„Spectacolul lui V. Cupcea, care a fost și interpretul rolului titular, se remarcă prin factura lui poetică, prin dramatismul vibrant și un pronunțat suflu romantic. Regizorul n-a căutat să reconstituie în amănunte nici mediul, nici diferitele episoade din viața poetului și nici chiar portretul lui fizic, apropiindu-se într-o anumită măsură de formele scenice ale unui concert dramatizat,” – scria L. Cemortan [1, p. 166].

Imaginea lui Eminescu, creată de V. Cupcea, a căpătat semnificație canonică. „...Deși acțiunea cuprinde momente din diferite perioade ale zbuciumatei sale biografii, Eminescu apare tânăr de-a lungul întregii reprezentății, V. Cupcea luând ca prototip o fotografie a poetului din timpul studiilor la Viena. Interpretul nu reproduce anumite trăsături portretistice exterioare, ci caută să releve universul lui sufleteș, în primul rând, prin înseși versurile eminesciene, cât și printr-un joc actoricesc expresiv, deosebit de subtil” [1, pp. 166, 167].

O descoperire pentru rezidenții Chișinăului a fost imaginea creată de Constanța Târțău. „Urmând aceleași principii preconizate de regizor, Constanța Târțău a conceput-o pe Veronica Micle, pornind de la închipuirea poetului despre iubita sa. Ea a surprins-o în diferite ipostaze – de obicei drăguță, ușor cochetă, aproape banală, în scenele cu Mihai transfigurându-se, însă, cu desăvârșire și devenind gingașă, suavă, învăpăiată. Veronica – C. Târțău rămâne fidelă poetului. Scenele cu Eminescu – V. Cupcea și Veronica – C. Târțău, pătrunse de poezia înălțătoare a iubirii, au fost dintre cele mai reușite” [1, p. 167].

În percepția lui Gheorghe Cincilei, spectacolul a fost montat „în spirit poetic cu o pronunțată tendință spre monumentalism...Anulând anumite roluri secundare și omițând unele scene, teatrul face loc cât mai multor versuri ale lui Eminescu, creează spațiul necesar rezonanței semnificațiilor acestora” [3].

Rolul lui Ion Creangă a fost jucat de Chiril Știrbu. Potrivit lui Leonid Cemortan, „Pe baza unui minuțios studiu de caracter actorul a reușit să contureze un personaj scenic care nu numai că semăna leit cu binecunoscutele portrete ale marelui povestitor, ci dezvăluia și trăsăturile lui omenești – înțelepciunea și istețimea, bunătatea și nesecatul optimism crengian și, mai ales, stima și dragostea ce i-o purta prietenul său Mihai. Un alt clasic al nostru, Vasile Alecsandri, a fost înfățișat de Mefodiu Apostolov, care a reușit să reliefeze

prestigiul nezdruccinat de vreme al bardului de la Mircești, cât și bunăvoința lui îngăduitoare față de literații mai tineri” [1, pp. 167-168].

Spectacolul *Eminescu* a fost un important eveniment cultural-artistic și a avut un mare succes la public. Școlari și studenți, învățători și profesori, intelectuali, muncitori, țărani de la sate veneau la teatru să-l vadă pe geniul poeziei românești, să asculte versurile eminesciene, să-i cunoască viața zbuciumată, să privească chipurile figurilor ilustre ale literaturii clasice românești. Și multor moldoveni din acea generație chipul marelui poet li s-a întipărit anume așa cum l-au văzut în scenă înfățișat de Valeriu Cupcea. Artistul devenise una dintre cele mai populare figuri ale Chișinăului” [2, p. 51].

Spectacolul *Eminescu* a fost un exemplu de fuziune organică a identităților națională, culturală și civică.

În montarea spectacolului *Fântâna Blanduziei* de Vasile Alecsandri în 1967 „reliefând dramatismul trăirilor sufletești ale poetului (poet roman antic Horațiu – E. C.) și ale altor personaje, spectacolul realizat de Valeriu Cupcea aduce în discuție probleme și conflicte vitale ale condiției umane – inepuizabila sete de viață și limitele tragice ale existenței, aspirația firească a omului de a crea și răbufnirile instinctului distructiv, dragostea față de oameni și omenire și necesitatea de a ști să urăști dușmanul ș.a.m.d.” [1, p. 169].

Interpretul rolului lui Horațiu Eugen Ureche a reușit să creeze o imagine complexă și contradictorie a poetului. „Horațiu-Ureche rămâne în memorie ca un chip complex și maestros, frământat de contradicții și pasiuni omenești, îndrumat, însă, pe calea armoniei și justiției de o înțelepciune așezată, venită la capătul unei experiențe de viață îndelungată și prezidată de un geniu, cum este acela al marelui poet latin” [5].

Tema eternă a căutării poetului talentat al adevărului, armoniei, frumuseții într-o societate afectată de o boală, distructivă pentru poet, este dezvăluită în piesa cu convingere artistică, care mărturisește identitatea sa civică și culturală.

În același an, 1967, V. Cupcea montează comedia lirică *Eu, bunicuța, Ilico și Ilarion* de Nodar Dumbadze și Grigorii Lordkipanidze. Plecând de la principalele sale motive, V. Cupcea a creat un spectacol despre dragoste, prietenie, trădare, onoare, în care tristețea coexistă cu umorul.

Spectacolul a fost popular timp de mulți ani. Acest lucru a fost facilitat de identitatea sa culturală și civică.

Succesul lui V. Cupcea în 1968 a fost montarea spectacolului *Soacra cu trei nurori* de Veaceslav Madan după povestea cu același nume de Ion Creangă. „Soacra” atrage de la prima până la ultima scenă cu integritatea, unitatea artistică, a scris Olga Dziubinskaia. – „Regizorul combină cu îndrăzneală concretul cu convenționalul, artistul A. Șubin înconjoară o gospodărie de la țară solidă cu „bucle” verzi vesele, pictate pe pânză, iar actorii care creează ansamblul sunt puternic individuali în talentul lor. O varietate de talente – este ceea ce caracterizează acest spectacol și nu știi cui să acorzi preferință – D. Darienco, care joacă rolul unei nebune bătrâne furioase sau actrițelor tinere: E. Botnaru – al nurorii mai mari, harnice, istovite, supuse, dar care si-a păstrat simțul umorului; L. Iachim – al celei medii, hazlii și ciudate; D. Cocea – al celei mai mici, cu o pronunțare amuzantă și o privire naivă, care s-a dovedit a fi cea mai decisivă în lupta familială pentru demnitatea umană. Comedia este despre modul în care nurorile și-au pedepsit soacra autoritară, care le-a chinuit prin muncă și certuri veșnice, a fost jucată vesel și natural” [11, pp. 128-129].

În spectacolul *Soacra cu trei nurori* abandonează demnitatea umană, eliberarea de opresiunea asupra justiției sociale și umane în realitățile vieții moldovenești, relevă trăsături ale identității naționale, culturale și civice.

În 1969, Valeriu Cupcea a montat *Iașii în carnaval* de Vasile Alecsandri. „*Iașii în carnaval* a fost un vârtej al „festivalului popular care l-a dezorientat pe străzile de noapte pe naivul unchi provincial Varda (Constantin Constantinov îl interpretează perfect, un actor moale, organic în orice situație scenică)”, – scria Olga Dziubinskaia [11, p. 129].

Leonid Cemortan, comentând integritatea spectacolului, a recunoscut succesul acestuia în rândul publicului. „A fost semnalat însă și faptul că interpretările solistice nu s-au sudat într-un joc de ansamblu, armonios și firesc, ceea ce se resimțea mai ales în unele scene de masă. Cu toate acestea spectacolul *Iașii în carnaval*, care se distingea

prin atmosfera-i sărbătorească și caracterul său popular s-a bucurat de succes la public, menținându-se pe afiș mai mulți ani” [1, p. 170].

Atmosfera de distracție festivă moldovenească, în care au fost dezvăluite personaje populare moldovenești, a încântat și a încărcat publicul cu optimism, bucuria întâlnirii cu cultura națională, mărturisind despre identitatea națională și culturală a spectacolului *Iașii în carnaval*.

Învățământul înalt al lui Valeriu Cupcea, înțelegerea sa filozofică a proceselor etnosociale, particularităților dezvoltării artei teatrale moderne i-au permis, folosind o varietate de material dramatic, să creeze spectacole care să se distingă prin identitatea națională, civilă și culturală, după cum demonstrează analiza specelelor de mai sus.

Referințe bibliografice

1. Cemortan L. Prietenul nostru teatrul. Chișinău: Editura Literatura artistică, 1983.
2. Cemortan L. Valeriu Cupcea actor și regizor. Chișinău: Acad. de Științe a Moldovei, Inst. Patrimoniul Cultural, 2008.
3. Cincilei G. Spectacol poetic. În: Nistru, nr. 12, 1966, pp. 153-154.
4. Ciocanu I. Ne despărțim răsând. În: Cultura Moldovei, 14 aprilie 1963.
5. Corbu C. Fântâna Blanduziei. În: Moldova Socialistă, 16 martie 1967.
6. Dumitriu G. Faust și moartea. În: Nistru, nr. 1, 1962, pp.157-160.
7. Edlis Iu. Omul și dragostea („Take, Ianke și Cadâr” pe scena teatrului moldovenesc „A.S. Pușkin”). În: Tinerimea Moldovei, 18 noiembrie 1960.
8. Gavrilan V. Tema și realizarea ei scenică. În: Nistru, nr. 9, 1968, p. 153.
9. Portnoi R. Scena și contemporaneizarea. În: Cultura Moldovei, 12 februarie 1961.
10. Saca S. Binele reciproc. În: Cultura Moldovei, 25 aprilie 1963.
11. Дзюбинская О. Музыкально-драматический театр им. А. С. Пушкина. În: *Рампа* 1973/1974, сс. 128-129. / Dziubinskaia, O. Muzykalino-dramaticheski teatr im. A. S. Pushkina. În: *Rampa* 1973/1974, ss. 128-129.

ARTA DIALOGULUI SAU „CUM DRAMATURGII BASARABENI AI ANILOR '90 DISCUTAU CU PLATON”

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2021.30-2.09>

Arta dialogului sau „Cum dramaturgii basarabeni ai anilor '90 discutau cu Platon”

Mobilitatea interioară a teatrului, dublată de ritmul alert al vieții sub valul postmodernității de la finele secolului al XX-lea, a condiționat nu doar re-definirea unui nou limbaj teatral, dar și re-scrierea formelor dialogale specifice artei teatrale.

Or, în textele lui Constantin Cheianu, Val Butnaru, Nicolae Negru, Mircea V. Ciobanu, Dumitru Crudu, Irina Nechit, Maria Șleahțișchi și Nicolae Leahu dialogul nu are doar rolul clasic de a declanșa și de a motiva acțiunea. (Sub)straturile din *dialogurile conflictuale* și „*dialogurile surzilor*”, din *dialogurile paralele* și *dialogurile-ecou*, din *dialogurile prin asociere aparent* „*absurdă*” și *dialogurile* „*teză – antiteză*”, *monologurile dialogate* și *dialogurile monologate* suscită alternarea registrelor lingvistice și jocul (de-a) limbajelor(le).

Completând și continuând deschiderea către multiple stiluri textuale, limbajul dialogurilor declanșează și definitivează procesul comunicațional între scris și vorbit, dar și între text-spectacol-public. „Palparea” tipurilor dialogurilor și „plonjarea” în *mise en abis*-urile limbajului ne dau revelația descifrării simbolurilor și a semnificațiilor dramaturgiei și teatrului contemporan național și universal.

Cuvinte-cheie: dramaturgie națională contemporană, piesă, limbaj, dialog, monolog, spectacol.

Summary The art of dialogue or „How the Bessarabian playwrights of the 1990s discussed with Plato”

The inner mobility of the theater, doubled by the fast pace of life under the wave of postmodernity at the end of the twentieth century, conditioned not only the re-definition of a new theatrical language, but also the re-writing of dialogic forms specific to theatrical art.

Or, in the texts of Constantin Cheianu, Val Butnaru, Nicolae Negru, Mircea V. Ciobanu, Dumitru Crudu, Irina Nechit, Maria Șleahțișchi and Nicolae Leahu, dialogue does not only have the classic role of triggering and motivating the action. The (sub)layers of *conflict dialogues* and „*deaf dialogues*”, *parallel* and *echo dialogues*, *seemingly „absurd” association dialogues* and „*thesis-antithesis*” *dialogues*, the *dialogue monologues* and the *monologue dialogues* evoke the alternation of linguistic registers and the play of languages.

Completing and continuing the openness to multiple textual styles, the language of dialogues triggers and finalizes the communicative process between written and spoken, but also between text-show-audience. The „palpation” of the types of dialogues and the „immersion” in the *mise en abysse*s of language give us the revelation of deciphering the symbols and meanings of contemporary national and universal drama and theater.

Keywords: contemporary national drama, play, language, dialogue, monologue, show.

Un resort al teatrului postmodernist este duplicitatea blând-ironică a dramaturgului în configurarea raporturilor între un personaj și un altul, între scris și vorbit, între formă și fond. Or, integrând elementele eterogene într-un spațiu continuu, arhitectura textului dramatic postmodernist mai are forma clasică de reprezentare a unui bloc dialogal segmentat, format din replica și contrareplica dintre personaj-personaj care își dispută idei

și opinii sau își dezvăluie direct gândurile, sentimentele, atitudinile. Și dramaturgii basarabeni ai anilor '90 investesc dialogul cu funcția de a sugera relațiile dintre aparența și esența personajelor, de a reda conflictul dramatic, de a exprima succesivitatea și coerența acțiunii dramatice, de a capta mai mult interesul cititorului / spectatorului. În piesele lui Constantin Cheianu, Val Butnaru, Nicolae Negru, Mircea V. Ciobanu, Dumitru Crudu, Irina

Nechit, Maria Șleahțișchi și Nicolae Leahu *scopul dialogului* este de a asigura textului dramatic dinamism, oralitate, autenticitate, intensitate, concentrare, dramatism, denotând arta dramaturgilor de a construi și de a menține/întreține conversații platoniene / socratene inedite.

În „tragedia națională” *Cum Eclesiastul discută cu Proverbele* de Val Butnaru, Eclesiastul, înțeleptul biblic alias fondatorul unei trupe de teatru care se destramă, și Proverbele, înțeleptul din popor alias un om ciudat care sapă gropi, să aibă cine cădea în ele, dialoghează inspirat pe fundalul unui festival internațional de teatru organizat la Chișinău. Acțiunea dramatică se desfășoară în jurul unei repetiții cu *Așteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett, în care actorii Didi și Gogo (prin analogie cu Lucky și Pozzo) fac schimb de replici beckettene. Limbajul și dialogurile protagoniștilor, amintind intertextual și de *Dialogurile socratice* ale lui Platon [18], nu mai comportă doar funcții comunicaționale, ci și „psihologice”: „PROVERBELE: Ai, lasă, dom'le. Dar ce mă mai enervează tâmpitul ăsta!” [2, p. 184] și „fiziologice”: „PROVERBELE: Domnule, n-auzi că pe mine așa mă cheamă – Proverbele!...” [2, p. 174]. Eroii își dau unul altuia dreptul la replică: „BOBI: Nu-i mai închide atâta gura. Vorbește, dom'le”; „ROZA (către Eclesiast): Vorbește tu” sau ți-l iau: „LUCKY: Dar ce, nu... // RELAȚII-CU-PUBLICUL: Fără discuții de prisos!...” [2, pp. 184, 194, 173].

Unele personaje postmoderniste pendulează în dialogurile lor de la non-expresie la expresie și de la ne-spunere la spunere, fiindu-le caracteristic refugiul în „tăcere”. Acestea sunt metamorfozele semnificative ale limbajului artei postmoderne, care presupune, după autorul eseului *Barbarii*, „în primul rând expresie și abia mult mai târziu comunicare. Iată momentul. Ruptura. Începutul sfârșitului” [1, p. 84]. Or, debutul erei postmoderne poate fi proclamat din momentul în care Orfeul modern continuă să cânte atât „melodiile tăcerii... muzică stranie care poate oferi o experiență, o intuiție a postmodernismului” [11, p. 186], cât și melodiile unor noi combustii creatoare ale limbajului și ale dialogului.

Deci, dramaturgii postmoderni învață „lecția” lingvistică a *dialogului tăcerii*, surprinzând și ei, uneori, gradul zerologic al limbajului. În piesa lui N. Negru *Realitatea violetă*, actul tăcerii este redat printr-o acțiune fizică și un „simbol” al incapacității de a intra în dialog: gura personajului Pescaru este „acoperită cu leucoplast în care e fă-

cută o gaură pentru a putea să respire” [15, p. 51]. Unora le convine această stare a personajului și excluderea lui din dialog, ironizând pe seama lui: „CREȚU: (...) De altfel, îți stă bine cu gura astupată...” [15, p. 62]. Și acțiunile personajelor din piesa *Doamna din Satul-florilor-ce-mor* de Irina Nechit „vibrează” coardele tăcerii: „PRIMARUL: Gata, domnișoară. (Îi lipește fetei un plasture pe gură.) *Restul e tăcere*” [12]. Alte valențe ale „tăcerii”, caracteristice literaturii postmoderne, îi sunt familiare și lui Iosif din piesa lui Val Butnaru *Iosif și amanta sa*, care susține: „*Fiindcă știu că muțenia nu e în tăcere, ci în vorbă*” [17]. Eroii textului dramatic postmodern nu mai suferă doar de criza limbajului, ci și de absența retoricii, ca în piesa *Proiectul unei tragedii* de I. Nechit: „CASANDRA: (...) *Te-ai gândit vreodată că nouă, celor de la Chișinău, ne lipsește arta conversației. Mi-e dor de niște discuții lungi, captivante, subtile, rafinate, pline de sens...*” [13, p. 9].

Totuși, dramaturgii postmoderni re-trasează o traiectorie evolutivă a limbajului teatral, fie „*căutând tăcerea în hazard, indeterminare, aleatoriu, haos*” [4, p. 88], fie depășind tăcerea prin solilocurile unor eroi din piesele Irinei Nechit, C. Cheianu, Val Butnaru ș.a. sau prin „*marea trăncăneală*” caragialiană. Nodul acțiunii piesei *Proiectul unei tragedii* de I. Nechit începe să se lege / dezlege, depășind firul intrării în labirintul colocvialității. Or, cum re-cunosc personajele înseși, „în noaptea asta noi am făcut doar un schimb de idei, un duel verbal. *Acțiune n-a existat deloc*” [13, p. 50]. În plus, multiplele discuții telefonice ale protagoniștilor și ale vocilor acestora stopează acțiunea, dar ilustrează arta dialogului. În unul din dialoguri se invocă și o definiție a teatrului: „DIONISIE: *Ce-i teatrul?* // CASANDRA: *Schimb de replici în acțiune...*” [13, p. 50].

Unul din dialogurile ce pun la îndoială funcția comunicativă a limbajului sunt *dialogurile* prin asociere *aparent „absurdă”*. Conversațiile dintre protagoniștii eseului dramatic *Stația terminus* al lui Mircea V. Ciobanu se apropie uimitor (și) de cele ale antierilor lui Eugène Ionesco: „I: *Și mai departe?* / II: *Și celebra maximă vedică „la început a fost fonemul” fu substituită cu tâmpita... / I: ...absurda... / II: ...stupida / I: ...imprudenta frază: „la început a fost pictograma” / II: Nu mai spune! / I: Nu mai spun!*” [8, p. 3]. Și dramaturgul C. Cheianu în piesa *Plasatoarele* profită la maximum de principiile gândirii sau ale demonstrației indirecte, numită demonstrație *apagocică* sau *reduce-*

re la absurd. Pentru a dovedi adevărul tezei: „STUDENTUL: Trebuie să fi Dalida ca să te sinucizi”, e necesar să se demonstreze falsul antitezelor: „EA: Dacă te sinucizi și nu ești Dalida, parcă nici nu te-ai sinucide. // EL: Dacă ești Dalida și nu te sinucizi, parcă nici nu ai fi Dalida” [5, p. 3]. Dar în procedeul demonstrației se ajunge la erori, ca și în alte fragmente de dialoguri cu subtexte absurde.

Un joc original al limbajelor din schimbul de replici al eroilor din *Plasatoarele* este bazat pe principiul rațiunii suficiente: a. Necesitar dar nu suficient: „EA: În viață se întâmplă de multe ori că tu știi totul despre alții și nu știi nimic despre tine”; b. Nici necesitar și nici suficient: „EL: Sau tu nu știi nimic despre alții, dar alții știu totul despre tine”; c. Suficient dar nu și necesitar: „EA: Dar se întâmplă ca toți să știe tot despre toți și nimic despre nimeni?”; d. Necesitar și suficient: „EA: Dar așa ca toți să știe că nu știu nimic despre tine, dar să știe că știu totul despre toți?” [5, p. 3].

O altă metodă de construcție dramatică este **dialogul „teză-antiteză”**, plastica sau modalitățile lexicologice ale căruia au la bază niște silogisme (a)logice. Piesa *Magul din Leopoldskrone și invitații săi* de Angelina Roșca debutează cu întrebarea-capcană a lui Adolphe Appia: „Și atunci ce v-a adus în regie?” și răspunsul prompt al lui Max Reinhardt: „Nevoia de reformă!” [19, pp. 61, 62], care pot servi drept subsidiar disputei dintre teatrul actoricesc și teatrul regizoral. Urmează apoi lungile replici ale dialogurilor „teză-antiteză”: renumiții regizori cadentează cauzele și efectele teoriilor lor privind relația regizor-actor, ce sunt „rezolvate” prin concluzii (a)logice. Dialogul acestor personaje arbitrează competiția lor în expunerea parcurgerii celor mai dificile și mai bizare maratoane spre actorul sau regizorul total. Dialogul teză-antiteză are și scopul de a completa datele despre evenimentele, întâmplările, acțiunile subiectului, ca în eseu dramatic *Stația terminus* de M. V. Ciobanu: „JOZEF KLAPKA: Mă gândesc... Cred că inculpatul sunt eu. / „MEDICUL”: (ironic) Crezi sau gândești? / JOZEF KLAPKA: Cred. Și gândesc...” [8, p. 3].

Și în cazul pieselor naționale din anii '90 cele mai frecvente **dialoguri** sunt cele **conflictuale**. Eroii principali din *Minte-mă, minte-mă...* [14] de N. Negru întruchipează un schimb de euri prin confruntare, esențială fiind definirea raporturilor de forță dintre ei – acuzare, respingere, contrazicere, justificări etc., nu schimbul de informații. Discuțiile lor sunt construite din afirma-

ții și negații succesive, în care Mihai sonorizează replicile-ipoteze, iar Cătălina replicile-concluzii. Or, dacă El este maestru în arta vorbirii colocviale, Ea rămâne deseori fără replică sau recurge la „trimiteri” originare. În mijlocul confruntării pur verbale dintre personaje există și o importanță „acțiune fizică”: plecările și venirile Cătălinei, simbolizând fluxul și refluxul vieții lor tumultuoase. Doar revelația plecărilor subite ale Cătălinei îl face pe Mihai să-și caute, să-și re-cunoască și să-și re-găsească iubirea și iubită.

Or, dialogul conflictual este utilizat cel mai des pentru a explica raporturile dintre personaje, piesa *Realitatea violetă* de N. Negru fiind încă un exemplu convingător: „DEGERATU: Nu înțeleg de ce te supără cuvântul „prudent”? / EMIL: Fiindcă nu sunt mai „prudent” decât tine! Toate piesele tale sunt „prudente”! „General-umane”! / VALERIA: E ziua debutului nostru, băieți... / DEGERATU: Da, sunt prudente, din cauza voastră, a regizorilor!” [15, p. 171].

Acest tip de dialog este folosit pentru a dezvoltă interesele și scopurile care animă, înviorează, dinamizează acțiunea ca, de exemplu, în piesa *Saxofonul cu frunze roșii* de Val Butnaru: „SAXOFONUL: Nu aveți niciun drept să ne obligați! / COLONELUL: Peste o sută de metri de casa asta trece linia frontului. În aceste condiții, eu hotărâsc ce drepturi poate avea un ofițer pe timp de război. / SAXOFONUL: Nu vreau să cant! E stupid!” [3, p. 209]. Conflictul dintre eroi este potențat și în următorul dialog din textul dramatic al lui Val Butnaru *Șase autori în căutarea unui personaj*: „EMILIA: Raul, dar cu mine de ce n-ai dat mâna? / FRED: Emilia... / EMILIA: Ești misogin? / RAUL: Eu?” [2, p. 143].

În piesa lui Dumitru Crudu *Crima sângeroasă din stațiunea violetelor* [9], Istan și Olda re-interpretează tragi-comic „trista poveste” a lui Tristan și a Isoldei. În unicul lor dialog lung din Scena 4, se configurează atât un fel de duel verbal continuu, cât și (ră)sunetele unor note separate. Istan pronunță dedublat fiecare replică cu o altă voce, iar răspunsurile Oldei sunt când o concluzie, când o calmare, când o declarație, dar nu întotdeauna în unison cu discursurile soțului.

Alte personaje își vorbesc în permanență, dar nu se aud niciodată, aflându-se parcă în regimuri spațiale și temporale paralele. Un astfel de dialog este numit „**dialog al surzilor**”, când actul de comunicare presupune „a trece pe alături unul de altul”. Chiar în expoziția piesei lui Val Butnaru *Iosif și*

amanta sa, frații Iosif și Beniamin întrețin un „dialog al surzilor”, căci replicile lor sunt niște fraze monologale scurte, spuse în paralel: „*BENIAMIN: Am obosit umblând și cerșind o slujbă. // IOSIF: Nu poate admite ca fostul lui rob să fie consilierul regelui. // BENIAMIN: Nimeni nu-mi acordă atenție. Blestemată țară Egipt! Cui îi pasă de cunoștințele mele? De ideile și cărțile ce le port în creier? // IOSIF: Dar nici asta nu e totul. Casa, palatul acesta în care v-am adăpostit...*” [17, p. 180]. Se creează impresia că ei nu se aud și că nu-i interesează părerea celuilalt, iar aceste „aparteuri” sunt doar un fundal pentru reflecțiile părților. Textul conține și două secvențe cu aceleași dialoguri, reluate și repetate, dintre Iosif și Beniamin [p. 182] și Iosif și Tata [pp. 252 / 258], fiecare re-citind replica antagonistului său din pasajul anterior. „Dialogul surzilor” este în vogă și în *Saxofonul cu frunze roșii*: „*SAXOFONUL: Ce se întâmplă? Despre ce spectacol mi-a vorbit colonelul? // FLAUTUL: Am plecat din teatru, știi? // SAXOFONUL: Vrea să ne oblige să cântăm. // FLAUTUL: De fapt, de unde să știi?*” [3, p. 210]. Conversația în paralel a acestor personaje-cheie ale piesei exteriorizează înstrăinarea și singurătatea lor.

Și protagoniștilor dramei lui N. Negru *Revine Marea Sarmațiană și ne întoarcem în Carpați*, în timpul întrevederilor alertate și grăbite, le scapă schimburi de replici paralele: „*JULIETA (de sub plapumă): Aprinde lumina! / IOSIF (triumfător): Îl aud! / JULIETA (de sub plapumă): Aprinde repede lumina! / IOSIF: Îl aud! Îl aud!*” [17, p. 404]. Procedeu de construcție a **dialogurilor paralele** reprezintă și modalitatea de structurare a Tabloului 5 din lucrarea *Luna la Monkberry* [în manuscris] de C. Cheianu, care constituie punctul culminant al „stărilor de spirit” ale personajelor. Ideea originală de dialogare paralelă sau / și tangențială, în câte două voci ale unui cvartet, descinde într-un dialog brutal cu o terță persoană – Vlad. Svetlana și Silvia intonează vocile „inculte”, iar Robert și Serafim pe cele „culte” ale aceleiași partituri sinistre și prea naturaliste.

Reprezentarea grafică a farsei tragice *Luministul* de C. Cheianu construiește parcă un templu în care vocea Ghidei pune baza unui edificiu, iar „corul” Turiștilor clădește cărămidă cu / pe cărămidă zidurile altuia. Deci, balastiera lingvistică a lucrării este umplută pe alocuri cu nisip din replici paralele, pe alocuri tangențiale, compensată prin balastiera ideatică ce (se) compune din multe pietre de temelie. Turiștii lui C. Cheianu extaziază în

re-citarea replicilor Ghidei sau ale „danezilor”, iar Preotul e nevoit să-și re-spună predica pentru a se face înțeles de Fată. Și în *Plasatoarele*, în scopul de a le re-da totuși comprehensiune conversațiilor paralele, Fecioara repetă cuvintele sau frazele Studentului și viceversa: „*FECIOARA: „Sensibilă și onestă”? // STUDENTUL: Da, sensibilă și onestă ori, dacă vrei, cinstită și simțitoare. // FECIOARA: „Simțită și cinstitoare”? // STUDENTUL: Nu... Cinstită și simțitoare...*” [5, p. 3].

O altă formă de dialog sunt **dialogurile-ecou** ale replicilor personajelor din piesă și din piesa în piesă. Spectatorii din piesa *Plasatoarele* își permit să-i imite pe actorii din spectacolul din piesă: „*DOMNUL 2: Mi-a plăcut cum a zis (imitând actorii): „Acuși apare cu mutra ei de țigar”... // DOMNUL 1. Nu, a zis așa (imită mai exact): „Acuși apare cu mutra ei de țigar”* [5, p. 1]. În opera dramatică a lui N. Negru *Realitatea violetă*, protagoniștii se citează pe ei înșiși sau citează replicile partenerilor lor: „*STUDENTUL: Dați-mi, vă rog, să văd... (Ia textul, citește, răsfoiește paginile). Înseamnă că suntem programați de cineva? // EMIL (luând manuscrisul, citește): „STUDENTUL: Înseamnă că suntem programați de cineva?”* [15, p. 21]. Mai mult decât ilustrative pentru dialogurile-ecou sunt exemplul din textul dramatic *Șase autori în căutarea unui personaj* de Val Butnaru: „*DIONIS: Cu Albert? / EMILIA: Cu Albert. / DIONIS: Peste o oră? / EMILIA: Peste o oră*” [2, p. 135] și din piesa *Mama lor de urmași* de A. Roșca: „*MILLO: Te plimbai, da? / CRĂIȚA: Da, mă plimbam. / MILLO: Pe lângă teatru? / CRĂIȚA: Pe lângă teatru*” [20, p. 21]. Această „scrimă de replici” din discursurile dramatice evocate se produce cu scopul fie de a da sau nu importanță protagoniștilor, fie de a le da „șansă” să trăiască mai multe vieți, fie de a le permite să „între în pielea altora”.

Limbajul postmodern admite diverse experiențe și excentricități, inclusiv prin procedeu de construcție a dialogului cu includerea comentariilor autorului. În drama *Achitarea lui Salieri* [6], dramaturgul C. Cheianu experimentează forma de **dialog autor – personaj(e)**, ascunzându-se după masca „Procurorului” – „avocat” și dialogând între patru ochi cu „personajele-martori”. Discursul dramatic este constituit dintr-o succesiune logică de întrebări și răspunsuri, pe modelul desfășurării unui proces juridic.

Protagoniștii piesei *Realitatea violetă* de N. Negru, ca și cei din *Șase personaje în căutarea unui Autor* ai lui L. Pirandello, merg în „căutarea

exilării Autorului”. Personajele inițiază o revoltă împotriva dramaturgului: „STUDENTUL: „Autorul”. Să vadă că ne-am priceput că ne considerăm personaje. Și acționăm din voia noastră, nu din voia lui!...” [15, p. 32].

În piesa *Saxofonul cu frunze roșii* de Val Butnaru, unul din personaje își trădează „relația” sa cu autorul: „SAXOFONUL: „(...) Scriitorul meu spune că cea mai mare plăcere ți-o aduce suferința” [3, p. 57]. Iar în eseu dramatic *Iosif și amanta sa*, dialogul „piesei din piesă” începe cu replica lui Iosif la provocarea din frazele de mai sus: „Nu fac altceva decât să-mi imaginez viitorul. O poate face oricine...” [17, p. 214]. Contrareplica (autorului sau a alter ego-ului lui Iosif) nu întârzie să apară: „De ce minți, Iosif? Chiar crezi că se poate imagina viața?” [17, p. 220]. În momentul în care Iosif se îndoiește dacă și-a trăit viața corect și se întrebă unde a greșit, răspunsul aforistic vine imediat: „În noi înșine se află scenele ghicite și cele neghicite. Nu-i așa, Iosif?” [17, p. 250]. Fraza retorică: „Ce se va întâmpla acum? Iosif, de ce n-ai ghicit?” [17, p. 264] anticipă finalul deschis al piesei, suspansul, absența soluției. Prin aceste fraze subliniate în text, dramaturgul mizează „vizibil” pe niște tehnici specifice noii dramaturgii de codificare, dar și de dialogare autor (transcendentă)-personaje.

Și dramaturgul Dumitru Crudu stabilește o legătură de „prietenie” și un început de dialog cu personajele sale. În *textul Salvați Bostonul*, el pătrunde în ficțiunea textuală, își asigură astfel acea „prezență limitată” și își asumă (auto)ironic rolul de salvator: „PRIMUL CHELNER: Au fost ajutați să fugă de Dumitru Crudu. Tipul ăla jegos care spală podelele la Boston. // DUMITRU CRUDU: Luați-o prin ușa din dos. // ARTUFE: Am scăpat! // ELVIRA: Am ajuns afară. La lumină!” [10, p. 117].

Autorii eseului dramatic *Cvartet pentru o voce și toate cuvintele* îi investesc pe protagoniști nu doar cu rolul de „vorbitori” sau „voci” ale lor, ci și de interlocutori. Prin replicile personajelor, dramaturgii M. Șlehtițchi și N. Leahu participă la un dialog cu... cărțile lui M. Eminescu pe masă. Într-un joc postmodernist al (auto)ironiei, ei își pun sub semnul îndoielii subiectivitatea auctorială, simulând o eliminare din actul de originare a textului: „E. I: (...) autorii... Plus că unul din ei e femeie... // E. III: Da? // E. I: Uită, domnule, e dinafara textului...” [21, p. 71].

Chiar dacă, în general, teatrul postmodernist apelează la dialog, în unele texte el nu mai are rol dia-logic. În piesa *Mariei Șlehtițchi* și a lui Nico-

lae Leahu, dialogul „Vocilor” Cititorului 1 și Cititorului 2 comentează „Modelul poetic Eminescu” din perspective critice divers-contradictorii. Replicile Poetului sunt o dispersare a solilocului pe partituri variate, discursul univoc fiind rostit plurivocal. În acest caz, monologul presupune patru locutori în interiorul singurei voci a personajului, conflictul lor reflectând patru stări sufletești ireconciliabile și patru sisteme de valori obținute în patru etape ale vieții lui Mihai Eminescu. În disputa pentru „dreptul la prima replică”, cele patru avataruri ale Poetului evită disonanțele unui nou Turn Babel, articulându-și un limbaj prin care își fundamentează propriul concept poetic și autosolfegiindu-și vocile. Iar monologurile Sufleurului reprezintă niște *aparteuri* cu funcție intertextuală și cu valori simbolice, incursiunile sale metanarative contribuind la dinamizarea acțiunii și la susținerea relațiilor cu publicul.

Efectul de distanțare între personaj și performanța sa dialogată se obține deci prin monodie. Monologurile personajului Iosif din *Revine Marea Sarmațiană...* de N. Negru adoptă tonul confesiv, trăirile sale și relația sa cu ceilalți, cu sinele, cu universul din jur conținând note lirice. Monologul Julietei este relatat patetic, exaltat, cu indici clari ai subiectivității. Iar dialogurile din piesele *Realitatea violetă* de N. Negru, *Luministul* de C. Cheianu etc., prin lungimea și amplexarea „epică” a replicilor, (di)simulează exprimarea monologală.

În piesa *Achitarea lui Salieri* de C. Cheianu, în centrul atenției publicului, dar și a dramaturgului, se află Salieri. Monologurile acestuia fiind niște gânduri interioare adresate unei lumi care le aude, dar care le înțelege și le interpretează diferit. La C. Cheianu „istoria nu are timp” să-l asculte pe Salieri, „istoria se grăbește”, monologul lui conținând doar câteva fraze inițiale, câteva puncte de suspensie și câteva fraze finale „deschise”. În farsa tragică *Luministul*, monologul amplu și emoționant al Fantomei are funcția de a contura portretul antituristului, al persoanei care are temeritatea și plăcerea de a „descoperi noul în ceea ce se repetă în fiecare zi, în fiecare an” [17, p. 344].

Infuzia de originalitate în contextul dramaturgiei naționale a acestui text al lui C. Cheianu este faptul că autorul multiplică Turiștii prin voci impersonalizate, dirijând corul unei colectivități omogenizate. Chiar dacă dialogul-monologul lor conține niște truisme și nonsensuri, ca și în tragedia ionesciană *Cântăreața cheală*, fiecare replică (auto)caracterizează un Turist și-i definește

dezarticularea și automatizarea. Dacă între Turiști se stabilește o conexiune dialogală, atunci relația lor cu Ghida este una monologală. Ironizarea reciprocă și reversibilă este factorul care explică atât noncomunicarea, căci aceștia nu se ascultă și nu se aud unii pe alții, cât și criza personajelor, căci aceștia nu-și definesc și nu-și găsesc eu-rile.

Dialogul din actul doi dintre Flaut și Saxofon în piesa *Saxofonul cu frunze roșii* este un monolog răsturnat, căci conține tirade ale Flautului și „răspunsuri” prin sunete muzicale la Saxofon ale protagonistului, care trece succesiv prin mai multe stări emoționale ca într-un racursiu dramatic: „urlă” și „zbiară”, „plânge” și „scâncește” [3, p. 64]. În lucrarea dramatică *Șase autori în căutarea unui personaj* de Val Butnaru, formele de exprimare dialogată sau monologată sunt disputate de către toate personajele „mobilizate” și „aglomerate” într-un spațiu restrâns, fiecare dintre ele „câștigând” posibilitatea unei intervenții mai substanțiale într-o scenă semnificativă la care participă și alți interlocutori. Piesa lui Val Butnaru *Cum Eclesiastul discuta cu Proverbele* propune câteva exemple de „monolog”: „PROVERBELE: Monolog? // ECLESIASTUL: Un fel de proverbe, nimic complicat pentru tine. Bunăoară: „Paguba pe cap de om de la moartea lui Voltaire fiind circa două degete sută de grame pe cap de om circa în medie aproximativ în cifre rotunde bine cântărite...”. // PROVERBELE: Îmi place. Și eu știu una: „De la beat cârciuma vin, cu partea într-o căciulă, niciun latră nu mă câine!” [2, p. 186]. Aceste texte dramatice ca și teatrul postmodernist sunt un teritoriu al ambiguității în care orice echivoc pare, oracular, să ascundă în clarobscur un înțeles profund.

Din dorința și nevoia de a re-înnoi modul de exprimare teatrală, dramaturgii basarabeni postmoderni de la răscrucea dintre secole au apelat la diverse tehnici ale scriiturii (post)moderne. Organizarea secvențelor dialogale sau monologale din piesele acestor autori dramatici vin să accentueze încărcătura ideatică a enunțurilor. Or, în pofida tendințelor de de-construcție a discursurilor dramatice, scopul final al dramaturgilor postmoderniști este, totuși, crearea unui tablou dramatic autentic și amplu.

Referințe bibliografice

1. Baricco, Alessandro. Barbarii. Eseu despre mutație. București: Editura Humanitas, 2009.
2. BUTNARU Val. Cum Eclesiastul discuta cu Proverbele (Volum, 9 piese). Chișinău: Editura Arc, 2008. ISBN: 978-9975-61-508-2.
3. Butnaru Val. Saxofonul cu frunze roșii. Chișinău: Editura Arc, 1998. ISBN: 9975-61-039-0.
4. Cărtărescu M. Postmodernismul românesc. București: Editura Humanitas, 1999. ISBN: 973-28-0984-1.
5. Cheianu C. Plasatoarele. Suplimentul revistei Teatrul Național, 1996.
6. Cheianu C. Achitarea lui Salieri. În: *Semn*, anul II, nr. 3-4, 1998.
7. Cheianu C. Luministul. Chișinău: Editura Arc, 1998. ISBN: 9975-61-050-1.
8. Ciobanu M. V. Stația terminus. Chișinău: Editura Arc, 1998. ISBN: 9975-61-048-X.
9. Crudu, Dumitru. Crima sângeroasă din stațiunea violetelor. Chișinău: Editura Arc, 2001. ISBN: 9975-61-151-4.
10. Crudu D. Salvați Bostonul. Chișinău: Editura Cartier, 2001. ISBN: 9975-79-127-1.
11. Hassan I. Sfâșierea lui Orfeu: Spre un concept de postmodernism. In: *Caiete critice*, nr. 1-2, 1986.
12. Nechit I. Doamna din Satul-florilor-ce-mor. În: *Semn*, 2001, nr. 1 - 2.
13. Nechit I. Proiectul unei tragedii. Chișinău: Editura Arc, 2001. ISBN: 9975-61-173-7.
14. Negru N. Minte-mă, minte-mă... Chișinău: Editura Arc, 1999. ISBN: 9975-61-092-7.
15. Negru N. Realitatea violetă. Chișinău: Editura Arc, 2001. ISBN: 9975-61-151-4.
16. Negru N. Revine Marea Sarmațiană și ne întoarcem în Carpați. Chișinău: Editura Arc, 1998. ISBN: 9975-61-050-1.
17. Patru texte, patru autori: dramaturgi contemporani din Republica Moldova. Chișinău: Editura Arc, 2000. ISBN: 9975-61-120-6.
18. Platon. Dialoguri socratice. București : Editura Humanitas, 2015. ISBN: 978-973-50-4725-2.
19. Roșca A. Magul din Leopoldskrone și invitații săi. În: *Coliseum-Teatru*, nr. 3-4, 2000.
20. Roșca A. Mama lor de urmași. Chișinău: Editura Arc, 2003. ISBN: 9975-61-310-1.
21. Șleahțișchi M., Leahu N. Cvartet pentru o voce și toate cuvintele. Chișinău: Editura Arc, 2001. ISBN: 9975-61-150-8.

РАЗГОВОР С ПРОШЛЫМ В СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2021.30-2.10>

Rezumat

Dialogul cu trecutul în coregrafia contemporană

Articolului de față pornește de la ideea „întoarcerii arhiviste” în discursul științific și la posibilele utilizări în practica coregrafică. În Polonia, mulți coregrafi au încercat reconstrucția operelor unor artiști renumiți din anii 20–30 ai secolului al XX-lea. Sunt aduse în scenă din perspectiva zilei de azi lucrările lui Pola Nireńska, Yanka Rudzka și Marie Rambert. Acest fenomen ar contribui în completarea cu noi valențe a unei istorii. În contextul de reconstrucție a coregrafiei din trecut, ne vom referi la memoria corpului și „corpul ca arhivă”. Vom analiza cum lucrează coregrafii contemporani cu memoria și amintirile corporale, încercând să găsească urmele pentru a intra în legătură cu montările istorice. La baza cercetărilor se află conceptul *corpului ca arhivă* și experiența generațiilor anterioare în practica coregrafică. Concomitent vom încerca să găsim răspunsul la întrebarea: cum este tratat procesul de includere a coregrafiei în contextul arhivistic, cum se manifestă el ca atare azi, evidențiind conexiunea cu trecutul, dar și contribuția la cunoașterea și promovarea valorilor coregrafice.

Cuvinte-cheie: coregrafie, Yanka Rudzka, corpul ca arhivă, reconstruirea operelor, memorie.

Summary

Dialogue with the past in contemporary choreography

The present paper starts from the idea of “archival return” in scientific discourse and its possible uses in choreographic practice. In Poland, many choreographers have tried to reconstruct the works of famous artists from the 20s and 30s of the XX century. The works of Pola Nireńska, Yanka Rudzka and Marie Rambert are brought to the stage from today’s perspective. This phenomenon would contribute to the completion of a history with new valences. In the context of reconstructing the choreography of the past, we will refer to the memory of the body and “the body as an archive”. We will analyze how contemporary choreographers work with memory and bodily memories, trying to find traces to get in touch with historical stagings. The research is based on the concept of the *body as an archive* and the experience of previous generations in choreographic practice. At the same time, we will try to find the answer to the question: how is the process of including choreography in the archival context treated and how does it manifest itself as such today. We will highlight the connection with the past, but also the contribution to knowing and promoting choreographic values.

Keywords: choreography, Yanka Rudzka, body as archive, reconstruction of works, memory.

Современные хореографы все чаще обращаются к прошлому, в котором они обнаруживают схожесть с современностью, что свидетельствует о ценности повторяемости. В попытке повторения того, что считается неповторимым, заключается своего рода тайна и теоретическая проблема. В 60-ые годы начались дискуссии о документации перформанса. Известный американский теоретик перформанса Пегги Фелан (Peggy Phelan) утверждала, что «перформанс невозможно сохранить, записать или задокументировать, более того, его невозможно тиражировать ни в какой иной форме, кроме изначальной» [4, р. 146]. Ребека Шнайдер придерживается иного мнe-

ния. Она считает, что главное это *реконструкция (reenactment)*, которую она объясняет, как «интенсивная воплощенная повторяемость и обращения времени» [6, р. 3]. С нашей точки зрения в ее теории большое значение придает-ся телу-памяти. Она доказывает, что средства передачи истории (документы/памяти) также меняют свой статус. «Остатки» (remains) могут быть заключены не только в объектах и материальных документах, но и в практиках нематериального труда вовлеченных в это прошлое. В главной роли этого процесса передачи истории выступает «позирующее тело, тело, фиксирующее жесты, читающее слова, поющее песню или безмолвно наблюдающее,

тело, склонившееся над столом в архиве над „подлинной“ рукописью или всматривающееся в экран». Шнайдер отказывается от дихотомии тела/текста и соответственно от оптики «аффективного поворота». Шнайдер выявляет свойство эмоций и слова «прикосновение», при помощи которого реконструкторы описывают свой опыт.

Немецкая исследовательница танца Инге Баксман в статье *Тело как архив. Сложное отношение между движением и историей* [1], задает вопрос, как следует понимать документ и документацию в исследованиях? Какого рода документы мы можем найти в архивах? Этот вопрос является главным в изучении истории танца. Большинство исторических материалов, хранящихся в библиотеках – это исторические источники, свидетельства, записки с отметками и другие бумажные посменные документы. Инге Баксман вспоминает слова историка Корбина о том, „что западная история, существует как запись, но нет у нее запаха“. Не хватает более сенсуальных свидетельств прошлого таких, как запах, вкус. Возникает вопрос: «является ли тело памяти, тело архив пространством записи и документации ритуальных танцев и действий, хореографических спектаклей?» [1].

Понятие тела как архива в контексте современного танца открыло новые варианты записи танца и истории танца. В 90-ых годах начинают рассматривать тело как носителя или свидетеля истории, чувств прошлого. В современной хореографии этот подход открывает новые возможности исследования и художественной практики. Он способствовал появлению многих польских и зарубежных хореографических проектов, в которых современные хореографы устанавливают связь с прошлыми спектаклями (довоенными и послевоенными), иногда их реконструируя. В тех случаях, когда не хватает традиционных материалов, хореографы создают спектакль как реконструкцию мысли, воображение о бывшем спектакле.

В терминологии, кроме реконструкции, появляется слово реэнтмент (reenactments).

„Реконструкция популярна сегодня в арт-мире и в перформансе. Доказательством считается *Семь Легких Пьес Абрамович* (Seven Easy Pieces Abramović), в которых создается напряженная связь между нашими

мечтами о чем-то материальном (другим Телом, „присутствия“, „настоящего события“) и невозможностью осуществления их во времени и пространстве. Реконструкция свидетельствует о том, что мы желаем узнать в прошлом, чтобы почувствовать себя безопасно в настоящее время. В этом парадокс этого познания, которое всегда совершается через Повторение. [...] Интерес к реконструкциям связан со страстным желанием воскресить бывшие события, сохранившиеся в архивной документации, фильмах, записях видео, интервью и других” [2, p. 75].

В качестве примера можно привести польско-бразильский проект, связанный с художественной биографией Янки Рудской (Janka Rudzka, 1916-2008). Польский куратор современного танца, хореограф Иоанна Леснеровска (Joanna Leśnierowska), благодаря поддержке Института им. Адама Мицкевича, портала *culture.pl* и Вива-Данца фестиваля в Сальвадоре, создала проект с Вива-Данца фестивалем (Vivadança Festival) в Бразилии. Организаторы избрали в качестве ведущей творческой личности Янку Рудскую, связанную с обеими странами. В ее столетний юбилей был создан проект, ознаменовавшийся премьерой *Проект Янка Рудская: Закваска/ Начало* (Zaczyn), 2017. Интересно в этой истории то, что Янка Рудская была забытой артисткой в Польше и очень известной в Бразилии. Объясняется тем, что тринадцать лет она провела в Бразилии. Нужно было ликвидировать это „белое пятно“ в истории польского танца. Это напоминало „археологическую раскопку“. Почему была забыта Янка Рудская в Польше?

Она родилась в 1916 году недалеко от города Лодзь (Łódź) и у нее было еврейское происхождение. В истории танца она получила известность как создательница первой современной школы танца в Бразилии. Возможно, это была первая школа современного танца в южной Америке. Но кроме того она восхищалась афро-бразильской культурой ввела ее в систему обучения. Это был большой шаг к самоидентификации. В качестве директора Янка Рудская ввела в учебную программу самбу, ритуалы кандембле, танцы Оришас (Orishas). Как говорила хореограф Иоанна Лестиаровская: «Янка Рудская почувствовала сильную таинственную энергию в афро-бразильской культуре». Кроме того, Рудская, «как пред-

ставительница художественного авангарда Сан-Паулу, откуда она приехала в Сальвадор, считала, что современная бразильская культура не может существовать без уважения к местной культуре и ее изначальным корням. Сальвадор оказался местом, где она могла развить свой талант, укрепить связь с афро-бразильской культурой. Местные художники способствовали познанию Янки в вселенной Сальвадоре и можно предположить, что она принимала участие в ритуальных мессах, как бы не было трудно, почти невозможно, войти в мир афро-бразильских культов» [3].

Сегодня мы видим, что Янка Рудская намного опередила свое время. Ее художественная зрелость прошла за рубежом. В Польше из-за войны и послевоенных перемен осталось очень мало материалов. Исследования современных танцев также началось слишком поздно.

Янка Рудская родилась недалеко от города Łódź, училась в школе имени Янины Мечинской (Janiny Mieczynskiej) или Тыцянны и Стефана Высоцких (Tycjanny и Stefana Wysockich) в Варшаве. Эту информацию нашла и собрала бразильский исследователь Maria Claudia Alves Guimarães. Поэтому нет возможности ее уточнить. Рудская ездила на учебу в Германию и в Швейцарию, изучала немецкий танец (нем. *Ausdruckstanz*). Ее учителями были Рут Сорель и Георг Гроке (Ruth Sorel, Georg Groke). В ее хореографической практике можно было заметить влияние ритмики Эмила Жака-Далькрозе (Emila Jacquesa-Dalcroze) и Марты Грехам (Marthy Graham). Такое обучение танцам было широко распространено в то время в Польше. Рудская принадлежала к поколению танцовщиц 20-ых и 30-ых годов, юность и развитие карьеры которых совпали с войной. Особенно тяжелой была судьба у жителей еврейского происхождения. Нацисты, которые быстро заняли Польшу, ставили своей целью уничтожение этой нации. Мы не знаем подробностей о жизни семьи Рудской в это время. Известно только, что она получила травму. Возможно, она пережила трагедию. После отъезда Янки Рудской из Польши в 50-ые годы она никогда больше не говорила о своей родине. Даже после того, как вернулась в Европу, выбрала Австрию как место жительства и никогда больше не возвращалась в Польшу. Вот почему так мало биографических сведений осталось

о ней и ее подругах [Поля Ниреньска (Pola Nireńska), Зюта Бучнска (Ziuta Buczyńska)] в Польше. Большинство информации о Рудской в Польше получены от ее бразильской ученицы Лии Роббато, позже ассистентки Рудской обладавшей хорошей памятью и запечатлевшись с помощью съемок постановки, которые исполнялись вместе с Янкой Рудской. Хореограф Иоанна Леснеровска, вспоминала о трудностях поиска „исторических” источников в процессе хронографической работы: «К сожалению, мы не использовали многие материалы. Главным источником для нас стали фотографии Сильвио Робатто, мужа ученицы, исполнительницы главных ролей и ассистентки Янки - Лии Робатто (Lia Robatto). На съемках мы видим Рудскую, окруженную танцовщицами, несколько сцен из спектаклей, Янку танцующую сольный танец *Экс вото* (*Ex voto*) и несколько съёмков из *Кандембле* (*Candomble*)» [5, p. 23].

Премьера двухлетнего проекта состоялась в резиденции в Польше (в Познани) и в Бразилии (в Сальвадоре-де-Баи). Польско-бразильская группа исполняла бразильские танцы, ритуал кандембле, самбу, танцы Оришас (Orishas), а также польский фольклорный танец *oberek*. В конце проекта состоялась премьера в Сальвадоре, затем в Познани. Тренировки и работа над спектаклем длились три недели. В спектакле участвовали бывшие ученики и танцовщики Янки Рудской. Зрители спектакля принимали участие в создании мифа Рудской.

С создания этого проекта в Польше возник интерес к исторической хореографии, начались реконструкции трех спектаклей Поли Ниреньской (1910–1975), Марии Рамберт (1888–1982) и Брониславы Нижинской (1891–1972).

Обращает на себя внимание тот факт, что в результате создания проекта, посвященного Янке Рудской, в хореографии появилось новое течение – реконструкции бывших хореографических произведений, прежде всего первой половины XX века. Для выполнения этой задачи необходимо найти участников/свидетелей бывшего произведения или ученика хореографа, что позволяет вести работу с телесным архивом и с личной, телесной памятью, которая может вспомнить хореографию, которую исполняли 20 лет тому назад. Лия Робатто через несколько лет до постановки польско-бразильской премьеры создала на ос-

нове своей памяти реконструкцию хореографии Янки Рудской в Бразилии.

Кроме примера с попыткой реконструкции спектаклей Янки Рудской в Польше, из-за отсутствия материалов появилось решение создавать их реконструкцию. Похоже, что эта тенденция стала популярной в последнее время. Раньше создавались так называемые ремейки известных зарубежных спектаклей на польской сцене. Иногда была важна личная связь артистов с ремейком хореографического произведения.

В Германии Мартин Нахбар вместе со своей ученицей, хореографом Сусаной Линке создает реконструкции танца Доре Хойер. Во Франции Жером Бель делает так называемые *lecture performance* об Айседоре Дункан, Фабиан Барба восстанавливает танцы Мари Вигман. Борис Шарматц в качестве директора поменял название Народного хореографического центра на Музей танца во Франции. Кроме реставрации произведений бывших хореографов проводятся дискуссии по поводу тела как своеобразного архива, носителя истории и чувств. Все это подтверждает важность решения обозначенных проблем.

Библиография

1. Baxman I. Der Körper als Archiv. Vom schwierigen Verhältnis zwischen Bewegung und Geschichte w: Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz, edit. Sabine Gehm, Pirkko Husemann and Katharina von Wilcke, transcript Verlag, 2007.
2. Jones A. Artystka obecna: Artystyczne rekonstrukcje i niemożliwości obecności. In: RE//MIX. Performans u dokumentacja, pod red. Tomasza Platy, Doroty Sajewskiej, Warszawa 2014.
3. Each God Has its Own Samba – An Interview. In: <https://culture.pl/en/article/each-god-has-its-own-samba-an-interview>
4. Phelan P. Unmarked: The Politics of Performance. London: Routledge, 2003, p. 146.
5. Powtórzyć gest Yanki Rudzkiej. Joanna Leśnierowska w rozmowie z Anną Królicą. In: Teatrze, nr. 10/2016.
6. Schneider R. Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment. Routledge, 2011.

THE GEORGIAN PERIOD OF THE FILMMAKER OTAR IOSELIANI

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2021.30-2.11>

Rezumat

Perioada georgiană a cineastului Otar Ioseliani

Creația regizorului Otar Ioseliani are un rol semnificativ în evoluția artei cinematografice georgiene. Începând cu anii '50, Ioseliani activează în RSS Georgia, iar din anii '80, grație unor circumstanțe ideologice, își continuă activitatea sa de cineast în Franța.

Ioseliani s-a impus printr-un stil aparte în depistarea și exprimarea cinematografică a părților negative ale vieții cotidiene. De aceea majoritatea filmelor sale nu erau acceptate de critica de film sovietică, aclamându-le ca lucrări negative, ce nu se potriveau realității și stilului sovietic de viață. Acele lucrări corespundeau mai mult condițiilor realismului critic decât realismului socialist – dogma regimului totalitar.

Drept argumente la aceste idei vor servi analiza (tematică, fondul ideatic, modalitatea de expresie cinematografică ș.a.) filmelor lui Otar Ioseliani din perioada georgiană, începând cu lucrarea de licență *Acuarela* (1958) și continuând cu filmele devenite cunoscute de publicul larg: *Noiembrie*, *Ultima frunză*, *Pastorală*, *A fost odată o mierlă*.

Cuvinte-cheie: Otar Ioseliani, perioada georgiană, realism socialist, stil regizoral, expresie cinematografică.

Summary

The Georgian period of the filmmaker Otar Ioseliani

The creation of the film director Otar Ioseliani has a significant role in the evolution of Georgian cinematographic art. Since the 1950s, Ioseliani had been active in RSS Georgia, and since the 1980s, thanks to ideological circumstances, he continued his work as a filmmaker in France.

Ioseliani imposed himself through a special style in the detection and cinematic expression of the negative parts of everyday life. That is why most of his films were not accepted by Soviet film critics, acclaiming them as negative works that did not fit the Soviet reality and lifestyle. Those works corresponded more to the conditions of critical realism than to socialist realism - the dogma of the totalitarian regime.

As arguments for these ideas will serve the analysis (thematic, ideational background, cinematic expression, etc.) of Otar Ioseliani's films from the Georgian period, starting with the bachelor's thesis *Watercolor* (1958) and continuing with the films that became known to the general public: *November*, *The Last Leaf*, *Pastoral*, *Once Upon a Time there was a Blackbird*.

Keywords: Otar Ioseliani, Georgian period, socialist realism, directorial style, cinematic expression.

One of the greatest Georgian filmmakers – Otar Ioseliani is a very interesting and original artist who is placed on a very special level in the history of Georgian cinema. His creative work may be divided into the Georgian period and French period, because beginning in the 50s in Georgia, he continued working in France since the 80s. Otar has a particular skill in finding the critical sides of everyday life and presenting them to the auditorium for thinking, recycling and making decisions. Of course, many film critics in the Soviet Union (when Georgia was one of the Soviet republics) did not like most of his Georgian period films, acclaiming them as negative works, which

were not suitable to the Soviet reality and lifestyle. Yet, if we analyze them deeply, we could discover that they were good examples of critical realism (not socialist realism) and the director wanted to tell his attitude through his main characters.

Otar Ioseliani is a representative of the new generation of Georgian filmmakers. Most of them shot their main fiction (short and feature) films in the 60s, that's why their name in the history of Georgian cinema is not a "New Wave" but "The Generation of the 60s". The brothers Eldar Shengelaya and Giorgi Shengelaya, Lana Ghoghoberidze, Merab Kokochashvili, Tamaz Meliava, Mikheil Kobakhidze, etc. are among them. They

graduated from the Moscow State Institute of Cinematography (VGIK). Some of them started by making documentaries and turned to fiction films. Their works were different from the films made by their predecessors and frequently were a subject of debates. Influenced by contemporary Italian neorealist and French new wave films, the younger generation brought about new themes, symbols, documentary manners, emotions, ironic attitude to things and phenomena and the new world with different situations and beliefs. Thus, they fulfilled the mission of transferring Georgian cinema to a new dimension. They expressed their positions in their films and proved that Georgian cinema was developing rapidly [2, p. 156].

“The Generation of the 60s” was mentioned in literature and in the other fields of the art as well. Those were representatives of the new generations. Part of them was called dissidents because their positions greatly differed from the Soviet official ideology. In addition to them, there were many others in literature and arts, the conformists who could adapt to the political course of the government and the communist party of the USSR.

The censorship in the Soviet Union always worked. Of course, it existed in the film industry too. This means all sorts of control from the script departments of the film studios up to high state censorship. It is noteworthy that Joseph Stalin himself was the number one censor. He read the scripts himself, made corrections there, came up with movie titles, and, in some cases, had meetings with film directors, with the leaderships of the film studios, or the state film committee to discuss the problematic issues of Soviet filmmaking, and so on. There were cases when in the 30s-50s some films were banned and were shelved for uncertain time. Other films had gone through the toughest censorship and, if someone could find any anti-state or non-suitable to the ideology things in them, the making of that film was stopped and its scriptwriter and (or) director could be jailed.

Since 1952 after Stalin's death, the situation softened. This period, which continued for approximately 11–12 years, was named the “Epoch of Thaw”. The representatives of literature and art received a little freedom and they tried new experiments, expressed a new sight to the things and events, used innovative techniques, etc. Indeed, most Soviet films were made by means of socialistic realism methods but there also appeared some films, in which the critical attitude to con-

temporary life or the recent past was presented. The Georgian film underwent the same evolution as well, but since the second half of the 60s the censorship became harsher and the practice of banning films repeated again. Otar Ioseliani was a victim of such censorship several times, because he tried to say and screen his position critically and did not want to show the beautified reality.

The period of Georgian film history after World War II is often referred to as an “Epoch of a Low Movie Numbers”. In the years 1946–1952, Tbilisi Film Studio issued only eight fiction films. The country was recovering from the post-war crisis: the destroyed agriculture and industry were being restored and most of the financial resources were allocated for this purpose. The objective of the filmmakers was to make realistic contemporary films, so that the audience was impressed by the decent behavior of the main characters. Certainly, the method of socialistic realism was dominant in films (and not only in films but in all other art fields and literature) and the government of the USSR demanded from artists and writers to include samples of that realism in their works.

In 1953, “Tbilisi Film Studio” was turned into “The Georgian Film Studio” (“Gruzia Film”). Parallel to the organizational changes, ways of improvement of the film production were outlined. New convincing manners of narration, realistic themes, and innovative forms were the main characteristic features of films made in this period. The directors, employed at the studio, started working with great enthusiasm and new energy. They were skilled in scriptwriting, film direction, and photography. Thus, the films of that period were to remain in the memories of the audience and, at the same time, they expressed the civic position of the authors. Naturally, the reforms required corresponding professional and psychological preparation. The lack of the above-mentioned affected the number of films.

In 1953, the Soviet Ministry of Culture was ordered to deal with film-related issues. This state organization urged filmmakers to submit new scripts. The best script would be financed and produced. Besides, it was planned to publish a collection of scripts of the most successful Georgian films. However, for certain reasons, this noble cause was hampered.

The authorities paid great attention to the filmmakers who brought fame to the Georgian cinema. In this period, about 300 Georgian film-

makers were awarded prizes and medals. Some of them even received the title of Honorable Worker of Art. The following stage of development of Georgian cinema was fruitful both concerning the quality and the quantity of films. Some of the films made in this period are of special cinematographic value and have interesting narratives.

In 1958, the Film Chronicles Department of "Georgian Film Studio" was restructured into the Studio of Documentary-Chronicle and Popular Science Films. This enhanced the possibilities of the genre and attracted representatives of the young generation of documentary filmmakers. The studio worked fruitfully in this period. Alongside with experienced directors, representatives of the younger generation created numerous interesting films on new themes. These films were outstanding for their novelty, manner of direction, individuality, and originality.

The film-related issues were administered by the Georgian State Committee of Cinematography. Its function was to manage the planning, financing, distribution, and improvement of the artistic quality of the films. The Georgian Union of Filmmakers also worked fruitfully, organizing premieres of Georgian films, screenings of foreign films, anniversaries, creative meetings, forums, conferences, etc. Another organization was the local Bureau of Film Propaganda, which held interesting lectures and screenings. By the way, Otar Ioseliani was one of the lecturers who collaborated with that bureau and delivered lectures about filmmaking and editing to various Georgian organizations. This was his additional work.

In the second half of the 60s, the main focus of the Georgian filmmakers was the deep analysis of human nature and the search for positive human features. The majority of the best Georgian films were made in this period. Naturally, low-quality cliché films were also made, although they were also dedicated to important themes. Since that decade, an expression appeared in cinematic criticism "the phenomenon of Georgian cinema" [5, pp. 211-212].

In the 70s, Georgian films bore the print of the tendencies of the 60s but also followed the trends of earlier decades. The mixture of old and new trends was a characteristic feature of the films of the 70s and a sign of artistic development.

Otar Ioseliani was born on February 2, 1934, in Tbilisi (the capital of Georgia). Since his childhood years, he fell in love with classical music;

simultaneously with secondary school he studied at the specialized music school in a class of fortepiano. This is the main reason why so much and various music is played in his films. It is a peculiar nostalgia for the above-mentioned period of his life. After that in 1953, he went to Moscow University and became a student of the Faculty of Mechanics and Mathematics. He spent there only three years, left this university and continued to study at VGIK, in the group of the well-known Soviet film director and professor Alexandr Dovjenco.

Otar Ioseliani's very first work is the short fiction film "The Watercolor" (1958), based on the motifs of Alexander Grin's short story. It was his bachelor's thesis in the third year of studies. He shot it in Russia and presented it to VGIK. It should be noted that the cameraman of this film was another student of the same film school Alexandre Rekhviashvili, a person who subsequently became a talented cameraman and film director. Certainly, this film had not any serious meaning in terms of mastery because at that time Ioseliani was mastering the nuances of film directing, he learned, learned, learned. It was like a peculiar exercise for him: how to create a composition, how to shoot from various perspectives and how to deliver his opinions and senses to the filmgoers. His film directing style was not refined yet and he often spoke that there were such moments in art, which in often cases were different from reality. The plot of the film is very ironic; it is about a poor family. The husband is an alcoholic and the wife is a laundress. The husband usually spends his wife's money for buying alcoholic beverages. Once the husband steals money from his wife and runs away. The wife chases after him and both find themselves in the exhibition hall. They discover a picture of a house made in watercolors, which seems very cozy and attractive than it actually is. One of the guides (this character is played by Otar Ioseliani) notes that great warmth is coming from this picture and points that decent and noble people live in this house, who work honestly, have many children and are very happy. Of course, it is only that guide's assumption and he does not know who lives in that house. This film shows the controversy between socialist realism and acute realism, the desirable imagination, and the sad reality.

The next film, which also was a student work, is dedicated to the interesting person, florist and artist-decorator, the over-eighty-years-old

Mikheil (Mikha) Mamulashvili, who was a famous man in Georgia for his beautiful and unique garden. The name of the film is "Sapovnela" (1959). Sapovnela is a Georgian name of a low-growing annual plant with brightly colored flowers. The script of this film had been in the Georgian Studio of Documentary-Chronicle and Popular Science Films for a long time and nobody wanted to shoot it. One day a young man, a VGIK student Otar Ioseliani took that script and made not a documentary, as the studio leadership wanted, but a fiction-documentary film, a kind of parable about the relation between man and nature. The director always declared, that "nature creatively charges a person and allows creating polyphonic folklore songs, samples of architecture and fine arts" [1, p. 34]. Otar Ioseliani, being also the musical director of this film, used both Georgian national music and classical music in it. From directorial point of view, this film needed no text, but the film studio did not inform the author about it and included extensive text, which was not suitable to the plot. In this work, Ioseliani continued his training concerning frame composition, editing, use of soundtracks. At that time, he paid serious attention to the noises in a film, which were to help him in his future creative work. "The film acquires the signs of the fable related to nature's eternal rotation, the bilateralism of results after the human being intervenes in its canons" [6, p. 179].

After that Otar Ioseliani decided to shoot his diploma film for VGIK. As a brave man, who always told the truth, he made the short fiction film "April" (1962) and marched against false values. In this work, he proved the name of master of storyboarding – everything was written and drawn with mathematical accuracy. The plot of this film is a melodramatic story about a couple of very happy lovers. Having received a flat, they bought furniture like the one of the other neighbors and it will be the cause for their separation. Finally, they both understand the reason for alienation and throw the furniture out of the window. Ioseliani was saying: "I am mostly afraid of falsehood in art. It is not easy to reach such level of honesty and courage which helps the artist's conception to be closer to the result without falsehood, flattery and loss. Loud opinion losses a lot. It subconsciously crosses several inertial psychological barriers and it frees flow changes. That's why in my films I avoid intonation, which proves the uncertainty of what happened" [6, p. 182].

This film also encountered problems – it was cut, remade, reduced, without telling anything to the author, and then banned. Ioseliani could not submit the diploma work to the examination commission of VGIK. The film was shelved. After some years, the studio authorities allowed Otar to edit this film again but he discovered that only some parts survived. Nevertheless, he edited these parts but many of the author's ideas had been lost.

Otar Ioseliani had never opposed the state system but only exposed the disadvantages. Being a talented artist, he had many envious people around. He did not pay attention to them and continued to find interesting materials for shooting the next film. He liked to say: "a work of art, among other things, is a piece of paper written by us about our own lives among people. And while studying life, generations are flipping through an art book, each page of which represents the life of an artist" [1, p. 56].

At first, he wanted to make a film about fishermen and, for this reason, he began to work on a fishing ship. Then he went to Rustavi Metallurgical Plant (near Tbilisi) and worked there as a simple worker. This experience gave him the idea of shooting the documentary about his coworkers "The Cast Iron". He did it in 1964 in Moscow. The famous Soviet filmmaker Grigory Chukhrai, who was one of the members of the examination commission of VGIK, liked this film and wrote a positive review about this work. Later other members of that commission agreed with him and gave the film a high rating. Otar Ioseliani received the diploma of filmmaker.

"The Cast Iron" is a realistic film about the plant workers, their everyday work, shot attractively, in full compliance with the documentary style. There are many noises in the film – different voices, alongside with music performed by a violin. Of course, the local censorship did not like such cruel and hard reality and because of it, the film studio made only a few copies of the film, which were screened in a few movie theaters.

Otar Ioseliani's first full-length fiction film was "Fallen Leaves" ("Giorgobistve", 1966). This last word – "Giorgobistve", according to the old Georgian calendar means the month of November, the time of wine-making; local peasants make wine out of grapes. This film is a very unique work, in which the director expressed one particular citizen's protest against the unjust and corrupt system. This injustice is happening in one

of the wine-making factories of Georgia where they have the “tradition” of sometimes making bad wine and distributing it. All the employees of the winery practice this tradition of falsifying the product and no one questions it. Meanwhile, Niko, who is a lead character, wine technology graduate from the agricultural university gets assigned to the winery and after a while discovers this counterfeit. He is stunned by such dishonest engagement, the indifference of employees and superiors, and decides to go against it, not let them dilute the natural quality of the wine. Despite everyone telling him that his efforts are in vain, that he will lose his job over this and that nothing will change, Niko stays persistent, strong-willed and stubborn. He has never imagined to ever face corrupt reality like this.

Besides this, the film author paints Niko's other personal qualities and issues: his family where he grew up, his circle of friends and the time they spend together, how he gets infatuated with a young female worker at the winery, who is airhead and unserious toward him, etc. With these and many other details, Otari Ioseliani presents the deeper portrait of the protagonist, so we can thoroughly determine through his actions how honest and sincere he is.

This film appeared after the “Epoch of Thaw” was dawn on Soviet film and culture. Therefore this film was an unusual event for the viewers, sort of sensation of its time. Almost nobody was making movies that didn't praise the soviet way of life, industry, agricultural, scientific or other type of achievement. The story of the film focuses on one particular situation in a specific institution that was probably happening elsewhere too. The goal of the film wasn't to point out the flaws of the Soviet Georgian ideology and political course. It only underlined that unfortunately, some facilities (the winery or some other place) had similar violations occurring and there was the need for the government to interfere accordingly.

Initially, the script was written for a mechanical equipment factory, but then Ioseliani changed it to a winery since winemaking is deeply-rooted in the Georgian culture. Growing vineyards and systems of making grape wine is an ancestral duty and grave responsibility for every farmer in the country. It transcends through generations, almost every Georgian family has its homemade wine, that's generally served when special guests are visiting. In the XX century winemaking in-

creased in Georgia. New and bigger wineries were opened due to the great demand, high-quality product bottled and distributed to the stores. Although homemade wine is still a big part of the family culture, therefore wine is a self-defying aspect for the Georgian's identity, more so, Georgia is considered worldwide as a cradle and homeland of wine and winemaking culture.

By the enormity of this particular facility in the movie, Otari Ioseliani underlines the fragile tenderness of historic traditions of wine culture and how the morally grounded protagonist is trying to protect it. Niko is a modern young man, who sticks to his moral principles and doesn't compromise in doing the right thing; due to his mindset, he salvages bulk of shipment from falsification. His friend and coworker Otari, starting working there at the same time as the main hero, is a handsome young man, who differs from Niko's perspective. He is a sort of antagonist to Niko and urges him to drop the pursue of rightfulness and just cope with the way things are. Being indifferent towards the issue, all the other workers leave Niko the only righteous person standing in the whole factory as a protestant.

In 1966 the pre-screening process of the film had positive reviews from the Georgian Film Studio Artistic Board and then it was shown to the high ranking members of the Georgian government. It didn't go very successfully, the film was rejected and was denied release in the movie theaters. The government officials were opposed by the members of the film studio. The audience also had mixed feelings about the film – some deemed unnecessary pointing out imperfections of this sort. The film was considered against Soviet socialistic realism because the director should show only the good sides but the film showed the flaws. Neither the authorities nor the audience wanted to hear about it. This was healthy criticism. The different organizations demanded to scourge the director, some also demanded to physically destroy all the copies of the film, one letter stated that the protagonist is not depicted as a belligerent soviet adolescent, but as a passive, irresolute, spineless lad. In reality, this hero is a true nature man and tries to prove his truth. The film was deemed as unpromising, inauspicious work and a shame to the Georgian Soviet Socialistic Republic. The critics were banned to write positive reviews about it and it was put on the dusty shelf for years to come.

In time, "Fallen Leaves" appeared in the movie theaters at last. It aroused debates and arguments. The main theme of the film is traditional: the conflict between the individual and society. The director drew a perfect picture of the evil dominating in his contemporary society. A part of film critics was delighted by the film, while others struggled against it. Otari Ioseliani used the principle of inclusion of documentary elements in a feature film and developed the story on the background of wine-producers' lives. He boldly described a community full of irresponsibility, selfishness, waste of the State property. The film is an outstanding example of critical realism and one of the masterpieces of the Georgian cinema.

"Fallen Leaves" was awarded two prizes at the Cannes International Film Festival in 1968: the Georges Sadoul Prize for the Best Debut and Prize of the International Federation of Film Critics (FIPRESCI).

The love of music led Otari Ioseliani to make the documentary film "Old Georgian Song" (1969), in which samples of the national folklore songs typical of the four different regions are presented. The film also includes some interesting pieces showing the ethnographical sides of Georgia in the ancient and middle ages; works of architecture, painting and applied arts.

In one interview, Otari Ioseliani said: "A man is responsible for his talent and before he leaves this world he must put at least one brick in a house to be built" [3, p. 108]. With this pathos, he, who struggled against false visibility in a film, made his new full-length fiction film "Once Upon a Time there was a Singing Blackbird" (1971). This phrase is taken from Georgian folk tales, since all tales begin with the words: "Once upon a time there was a singing blackbird, God is our mercy", and after such an introduction it was meant that the tale must have had a happy ending. Ioseliani did not follow such a line and presented a completely different story.

The film was based not on any literary material but dedicated to the memory of a young man who died at an early age and could not create anything significant in his life; he could not develop into a person. The literary script was called "The Musician" and the working title of the film was "Day by Day", by which Ioseliani indicated that the film would be a dramatic comedy or a comical drama. It depended on who and how looked at this unfolding story and how they perceived it.

The protagonist of the film is a talented musician who works in the orchestra of the Opera and Ballet Theater and plays the percussion instruments. However, his duty lasts only for a few seconds, because his involvement (music part) is at the end of any spectacle. So, he doesn't sit in the orchestra pit the whole time; he goes to visit different acquaintances or friends, spends time together, and at the last moment, he runs into the theater to perform his part.

Made in the usual strict documentary manner of narration, this film, like the previous one, deals with the relationship between the individual and society. The main character is a talented man, pretends to do something but everything is superficial. He can do anything: he can sing, play the piano, be a craftsman, is ready to help people in any way, but he can't find his place (and everyone else around him is busy with his favorite thing) and that's his problem, he doesn't even think about it. Despite his sociability, he is a strange film hero and not purposeful, like many others in other Soviet films. The film reflects the fact that there are such people in society and they need some help.

"Once Upon a Time there was a Singing Blackbird" ends with the main character being hit by a bus on the street and he dies. This will end the life of such a man who is afraid to be alone. The notable metaphor is used in the film's finale when a watchmaker winds a clock with a single movement of his hand. It is exactly an impulse like that is necessary for the main character to order his life.

The Soviet cinema of that time was characterized by the appearance of such film personalities in the forefront, although by the end of the film they would inevitably be improved and made to work, and they would become exemplary young people. In this case, Otari Ioseliani chose differently – his hero died. In itself, such an approach has led to censorship dissatisfaction – the film shooting process has been banned. Added to this was the fact that Ioseliani could not shoot the film on time (which was to be completed by the end of 1970); so he was stripped off the filming equipment and banned from editing. The footage was then handed over to one of the editors who edited the film very poorly. Also, the film studio made tightened controls on each day of editing. Despite everything, Otari Ioseliani managed to edit the final version as he wanted and in 1971 the film was released on the screens. The filmgoers who were

not accustomed to such works met the film with indifference. Many could not understand what its author wanted to say and why he made a film about such a hero. The attitude of film critics was also ambiguous: some critics liked it, some did not.

Later this film was awarded a prize of the Italian National Association of Filmmakers. It received other prizes too. In 1974 it was screened at Cannes Film Festival and the oldest master of French film Rene Clair congratulated Otar Ioseliani on his success.

The next and last full-length fiction film of Otar Ioseliani (for the Georgian period) is "Pastoral" (1975). Due to its title, this film should describe the idyllic existence of the village however, there is nothing idyllic in it; it is a complete irony. Its story is also simple at first glance – a quartet of musicians arrives in the village and settles in the family of a peasant to rehearse and prepare for the concert. The monotonous life of the local population is disintegrating against this background, which is full of ordinary people, however, this banality is accompanied by negative news and the director does not shy away from showing them. Indifference and inertia reign in this village which aggravates the monotony. The director used mostly non-professional actors. The main character was played by his daughter, Nana Ioseliani. With this film, the director showed that he was not only interested in the problems of the city but also interested in the modern village. Consequently, he painted a rather realistic and non-ideal picture of the village. Undoubtedly, there are several episodes from which it seems that individuals in this settlement violate both law and order. If the person is a specially arrived official from the city, who is a poacher, no one pays attention to it, but if this is a local ordinary person, he will be strictly warned or punished at least. "Pastoral" aroused debates and was soon banned for several years for the other Soviet Republics' screens (Except Georgia).

The Georgian film critic Irina Kuchukhidze wrote: "The film directing style of Otar Ioseliani is ideally suitable to the author's position and he flawlessly paints the world, which he foresees and feels in the difficult reality of our epoch. The film directing of Otar Ioseliani is another topic, his film laboratory is a fascinating sample of mastery and it is so functional that by the point of view of the contemporary film aesthetic arsenal stands

above any changes of the weather. He is one of the few Georgian filmmakers who have not any incompleteness complex and are not at all skeptical of those trends, which sometimes, like meteors, turn over and blind a part of the film directors" [4, p. 74].

All three full-length fiction films of Otar Ioseliani can be considered a trilogy. Similar opinions circulate among Georgian film critics too, but the director himself never discusses them.

In the 70s, when in Tbilisi, in The Georgian State Theatrical Institute named after Shota Rustaveli (now – The Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University) was opened a Film Faculty, Otar Ioseliani was invited there as a lecturer of film editing. They did not give him a post of a group supervisor because at that time he was acclaimed as a dissident. Many students (not only from this institution but from others too) attended his interesting lectures.

The Georgian film critics continue to research his oeuvre, analyzing its details and nuances. It is a good experience because Otar Ioseliani is very popular and representatives of different generations of scholars differently see and perceive his works. One of the film critics, Tata Tvalchrelidze noted: "Otar Ioseliani's diverse palette, an art of shot image, a culture of construction of the shot, a wonderful feeling of film stylistics, deep and comprehensive functional usage of the opportunities of the film art, without any external effects, serves for presenting the artistic truth on the screen. In the stories, seen from the outside as if objectively and diligently, without the intervention of the author in it, irony, light humor, sometimes parody and grotesque gradually emerge. Everything this finds peculiar poetry which is Otar Ioseliani's style, different from everyone else's" [7, pp. 46-47].

In a TV documentary film that was shot last year by the Georgian First Channel group dedicated to the celebration of Otar Ioseliani's eighty-five-year anniversary, the director underlined that he is a follower of the black and white film but now when there is a trend of the color film, he is forced to shoot only color movies. But every time he asks his cameraman to shoot such a color film, where the color should be soft and backstage and due to this, the film would be close to the traditional black and white movie. Also, he likes to make film editing by himself. It is a hard job for three-four months. He thinks that the film is only the author's work and not anybody else's. Besides he

understands that such a film has no commercial success and could not make his director, producer or demonstrator rich. He is convinced that the author films have an audience despite everything. He has nostalgia for the black and white film.

When he makes a film, he believes that he has a like-minded person (or persons), that he is not alone, that someone needs his film. He calls film-making a craft and believes that every man must pay serious attention to it. He thinks that the audience does not like the falsity in the shooting techniques. Life for him is a wonderful phenomenon that is filled with both – truth and lie. He says that the film must be a healer.

He cannot imagine a man who is a filmmaker and thinks about what and how to shoot on the location. Every director must know everything before shooting, before reaching the shooting location. That's why he needs to have everything drawn on the storyboard.

Otar Ioseliani tries to restore the old film language, which was more telling than the contemporary one. He does not like to use a close up because it is a way for the director and the audience to enter the inner world of an actor and it is not interesting for everyone and, in his opinion, it does not mean anything. It is only presenting the personal features of an actor on the forefront and does not serve as a film character's expression. He pays less attention to the script because for him it is only a document for receiving a positive con-

clusion to make a film from various controlling organizations.

In the second half of the 70s, Otar Ioseliani was invited to France. He went there and continued his creative work on a new stage.

By his attempt of disrobing the falsification, of showing the disadvantages of life, of calling for the rectification of the deficiencies, he is a rebel with a cause, a decent member of society, who is worried about all of the above-mentioned things.

Bibliographical references

1. Amiredjibi N. Filmmaker Otar Ioseliani. Tbilisi: Khelovneba, 2003 (in Georgian).
2. Dolidze Z. Georgian Film. Tbilisi: Raeo, 2004 (in Georgian).
3. Fomin V. The Intersection of parallel. Moscow: Iskusstvo, 1976 (in Russian).
4. Kuchukhidze I. The Georgian Period of Otar Ioseliani's Oeuvre. In the collection: "The Georgian filmmakers". Tbilisi: The Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University, 2005 (in Georgian).
5. Sepiashvili O. Memory Symphony. Chronicles and Interludes of the Fate of Georgian Jews. New York: Xlibris, 2011.
6. Tsereteli K. The Famous Names. Tbilisi: Khelovneba, 1986 (in Georgian).
7. Tvalchrelidze T. Cinematic Searching. Tbilisi: Khelovneba, 1989 (in Georgian).

FILMUL MOLDOVENESC *BALADA HAIDUCEASCĂ*: FENOMENUL INOVAȚIEI PRIN TRADIȚIE

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2021.30-2.12>

Rezumat

Filmul moldovenesc *Balada haiducească*: fenomenul inovației prin tradiție

Caracterul polemic al demersului se explică prin necesitatea reconsiderării factorilor generatorii în configurarea noului val cinematografic al epocii „dezghețului”. Spre deosebire de postulatul încetățenit, autorul lansează concepția inedită: schimbarea la față a cinematografiei sovietice se datorește în totalitate performanțelor ideati-co-estetice ale celui mai ideologizat gen al filmului istoric, cel istorico-revoluționar. Anume în peliculele, consacrate revoluției ruse s-a produs răsturnarea de valori a ecuațiilor existențiale: „om-istorie”, „individual-colectiv”, „general-uman-sovietic”.

Apelând la virtualitățile generoase ale analizei mitic-arhetipale a fost scoasă în evidență schimbarea vectorului cunoașterii cinematografice în *Balada haiducească* prin reactualizarea pattern-urilor complexului mitofolcloric în calitate de cenzura milenară a neamului. Raportarea inspiratei opere cinematografice atât contextului epocii „dezghețului” cât și celui al genului exponențial balcanic – filmul cu haiduci, confirmă singularitatea discursului autohton înscris în grila identitară de factura neoromantică.

Cuvinte-cheie: filmul cu haiduci, cenzura milenară, vectorul identitar, trans-simbolizarea arhetipurilor culturale, caracterul avangardist.

Summary

The Moldovan film *Balada haiducească (Outlaw Ballad)*: the Phenomenon of Innovation through Tradition

The polemical character of the paper is explained by the need to reconsider the generative factors in the configuration of the new cinematic wave of the “thaw” era. Unlike the popular postulate, the author launches the novel conception: the change in the face of Soviet cinema is entirely due to the ideational-aesthetic performances of the most ideologized genre of historical film, the historical-revolutionary one. Namely in the films, dedicated to the Russian revolution, there happened a reversal of values of the existential equations: “man – history”, “individual – collective”, “general – human-soviet”.

Appealing to the generous virtualities of the mythical-archetypal analysis, we specified the change of the vector of cinematographic knowledge in the *Balada haiducească/Outlaw Ballad* by updating the patterns of the mythical-folkloric complex as the millennial censorship of the nation. Assigning the inspired cinematographic work both to the context of the “thaw” era and to that of the exponential Balkan genre – the film with outlaws, the singularity of the local discourse inscribed in the identity grid of the neo-romantic type was stated.

Keywords: the film with outlaws, the millennial censorship, identity vector, trans-symbolization of cultural archetypes, avant-garde character.

Cert lucru: cataclismele istorice ale secolului XX au impulsionat „revoluția estetică” în filmul universal, generând o reexaminare și mai exhaustivă în spațiul est-european, la modul general, iar în cel ex sovietic, în special. Amplificarea se explică prin impactul covârșitor al „terorii istoriei”, deoarece popoarele din URSS, și tangențial cele din țările socialiste, au trecut nu prin două catastrofe antropologice (primul și cel de al doilea război mondial), ci prin trei, primelor asociindu-se revoluția rusă.

De aceea, fără să fie declarată, misiunea primordială a cinematografiei epocii „dezghețului hrușciovist” ține de conștientizarea socio-psihologică a celor trei calvaruri, care au perturbat conștiința de sine a homo sovieticus, aducând prejudicii terifiante statutului identitar. Talenta-tul filmolog Vitalii Troianovski în studiul fundamental „Omul dezghețului” (anii 50), emite ideea judicioasă că această etapă poartă un caracter revigorant al reconsiderării postulatelor ideologice încetățenite, semnalând însă configurarea noului

film sovietic în peliculele despre contemporaneitatea [4, p. 9-27].

Din punctul nostru de vedere, eliberarea de chingile metodei inventate – realismul socialist se produce nu prin filmele, consacrate actualității imediate, ci, cât n-ar părea de paradoxal, prin cele ce aparțin celui mai ideologizat gen al filmului sovietic, cel istorico-revoluționar. Or, startul noului val cinematografic aduce votul de blam celui anterior prin răsturnare de valori în ecuațiile „om–istorie”, „individual–colectiv”, „general uman – sovietic”. În această ordine de idei revirimentul se produce prin intermediul operei filmice exponențiale – *Al 41-lea*, semnate de Grigorii Ciuhrai, care a ieșit pe ecranele URSS în 1956, adică exact în anul când la cel de al XX-lea congres al PCUS a fost dezavuată și condamnată crima secolului – cultul personalității lui Stalin. Această coincidență are o semnificație sacramentală, cele două revirimente contribuind la schimbarea conștiinței omului sovietic.

Opera cinematografică *Al 41-lea* este axată pe desacralizarea, inimaginabilă mai devreme, a fetei revoluționar „lupta de clasă” ce a divizat poporul în două monade antagonice – „alb” și „roșu”. Deznodământul tragic al inspiratei povești de dragoste pasională, curată, care se declanșează ca o stihie nestăvilită între un albgardist și o bolșevică, cu certe referiri la primii îndrăgostiți de pe pământ – Adam și Eva, se recepționează ca o catastrofă antropologică.

În acest film paradigmatic totalitarismul comunist este privit, pentru prima oară, din spectrul cenzurii milenare, ce-i și semnează verdictul. Filmul inovator semnaleză, astfel, revenirea cinematografiei sovietice la criteriile general-umane. În următoarele filme-pilon *Pavel Korciaghin*, *Trevojnaja molodosti*, *Veter*, subiectul se ramifică în doi poli consubstanțiali, în care imaginea revoluției își pierde valențele forței mântuitoare, prefigurându-se în cea oarbă, furibundă, iar chipul revoluționarului se debarasează de virtuțile eroului salvator în favoarea coroanei de ghimpi al unui mucenic, care din nesăbuița firii romantice s-a raliat celei mai fascinante, dar și celei mai periculoase utopii.

În peliculele regizorilor Vladimir Naumov și Alexandr Alov, amplificând valențele apocaliptice ale expresionismului, revoluția planează deasupra personajelor ca o stihie extatică ce țâșnește din straturile atavice, înscriindu-se inerent în cercul vicios al primei crime fratricide comise de Cain.

Aceste idei și confruntări „disidente”, formau subtextul noului film istorico-revoluționar, bulversând prin disonanța stringentă dintre aspirațiile altruiste ale eroilor și bestiala patimă a negării guvernărilor comuniști a tot ce este „frumos și sfânt”. Metamorfozele ale însăși conștiinței artistice în genul istorico-revoluționar jalonează instaurarea etapei avangardiste, care, după o perioadă pretins exclusivistă a filmului sovietic se reîntoarce pe făgașul firesc al eternului uman.

Cinematografia moldovenească de ficțiune a avut parte să i-a naștere într-un context socio-politic și istorico-cultural de o feroare înnoitoare unică, ce deschidea orizonturi noi ale creației filmice. În această ordine de idei este de o semnificație aparte că apariția unui nou univers cinematografic a fost semnalată de ce-l de al doilea film de ficțiune a studioului „Moldova-film” *Balada haiducească*, impulsionat din interior de tendințele iluministe ale neoromantismului. Originalitatea acestei opere cinematografice nepereche se explică prin pasiunea căutării analogiilor mitofolclorice ale imaginii cinematografice. Acest film apare cu un deceniu mai devreme de relansarea neo-folclorismului în cinematografiile diverselor popoare ale fostei URSS, demonstrând cu brio oportunitatea coexistenței într-o entitate artistică a universului mitofolcloric cu cel cinematografic.

Aderența la spațiul ancestral al paradigmatelor originare chiar de la primii pași ai existenței cinematografiei autohtone se explică prin ponderea acestei dimensiuni spirituale în cultura națională. La sfârșitul anilor '50, genurile epice ale folclorului românesc, acel izvor de inspirație care-i permitea basarabenilor să-și păstreze nealterat simțul identitar, se situa în ipostază de precedent artistic. Iată de ce promotorii unui nou limbaj filmic s-au adresat eposului haiducesc, care se caracterizează printr-un dinamism al subiectului și spectaculozitatea acțiunii, deosebit de atractive pentru interpretarea cinematografică.

Această aspirație de a îmbrățișa un nou univers artistic prin reactualizarea constantelor mitofolclorice nu ar fi avut sorți de izbândă dacă conducerea tânărului studioul nu ar fi impusă să caute un regizor talentat, care ar găsi o nouă scriitură cinematografică pentru scenariul lui Semion Moldovan, Olga Ulițkaia, regizor de filme documentare dovedindu-se inaptă în domeniul filmului de ficțiune. Anume faptul că la această rugăminte conducerea de la Moscova a răspuns prin aruncarea colacului salvator în persoana lui Mihail Kalik a

și predestinat ieșirea fulminantă a cinematografiei moldovenești din scutecele prunciei.

Cineastul Mihail Kalik unul dintre cei mai elocvenți exponenți ai generației șaizeciste, a fost împovărat chiar de la începutul carierei sale cinematografice de o biografie „suspectă”, dat fiind faptul că în urma unui denunț, în care i se încredințea atentatul la viața „părintelui popoarelor sovietice” Iosif Stalin, și-a ispășit pedeapsa într-un lagăr de concentrare. În 1954 a fost reabilitat și restabilit, nu fără dificultăți, la Institutul Unional de Cinematografie, pe care l-a absolvit cu diplomă de merit. Or, umbra trecutului, care l-a situat din start în tagma unor potențiali rebeli de filiație antisovietică, la urmărit pe tot parcursul activității sale artistice. Aceasta a și fost cauza principală pentru care Mihail Kalik a fost exilat la periferia imperiului sovietic, în Moldova, unde abia se înfișa cea de-a șaptea artă.

Spre onoarea regizorului, venind la „Moldova-film”, el n-a căzut pradă nici comportamentului unui venetic, care sfidează valorile autohtone, nici al unui îngâmfat reprezentant al metropolei, ce-i tratează pe colegii săi cu superioritate. Dimpotrivă, cu bunăvoință și perspicacitate Mihail Kalik înfruntă toate dificultățile și impedimentele (estetice, profesionale, tehnice etc.), fiind animat de ambițioasa idee de a dovedi celor ce l-au izgonit la periferie că și aici se poate face artă.

Acest deziderat revanșard îi anima verva artistică, determinând o dăruire totală, care s-a remarcat pe tot parcursul activității sale pe tărâmul cinematografiei moldovenești. *Balada haiducească* a devenit piatra de încercare a voinței creatoare și intuiției artistice aparte ale regizorului. Anume Mihail Kalik s-a dovedit a fi generatorul de idei și concepții inovatoare în baza cărora a și scris scenariul regizoral, evident, pledând pentru un film de artă, sursa de inspirație a căruia constituie fermecătorul folclor moldovenesc.

O atare tentativă de a evada din cercul vicios al clișeelelor filmului istoric în favoarea spontaneității creației populare n-a putut să rămână neobservată. După „cenzurarea” scenariului regizoral de șefii moscoviți, el a fost reîntors la Chișinău, însoțit de un aviz în care, în pofida unor aprecieri înalte ale calității sale artistice, predominau obiecțiile gen „înclinare spre viziunea anti-istorică”, „alarmantele caracteristici ale eroilor la limitele patosului antipopular” [1, f. 11] etc. Însă directorul studioului „Moldova-film”, poetul Vladimir Rusu, a ignorat totalmente învinuirile grave, care,

ajungând în alte instanțe, ar fi putut avea urmări dintre cele mai nefaste. Și directorul studioului, și conducerea Ministerului Culturii erau animați de nobila patimă de a redescoperi prin arta filmului existența unei națiuni talentate, demne să se înscrie în lumea marilor valori artistice, patimă care pentru un timp a învins chiar și instinctul de conservare...

Autorii filmului, și aici în special trebuie menționată nu numai concepția regizorală inovatoare a lui M. Kalik, ci și imaginea inspirată și ingenioasă a lui Vadim Derbeniov, au creat un film-baladă, care nu pretindea nici într-un fel să reflecte veridicitatea istorică, ci pleda pentru autenticitate în redarea sufletului unui popor. Rezultatul artistic a întrecut toate așteptările. Re-crearea pe ecran a unui ținut pitoresc, locuit de un neam avid de libertate, dar și înzestrat cu virtuți morale și estetice ale unei existențe în sânul naturii, a cucerit spectatorul din toate republicile fostei URSS. Importanța acestui film constă și în faptul că el contracara, într-un fel, imaginea pur turistică vis-à-vis de Moldova, relevând dramaticul destin istoric al acestui popor și noblețea aspirațiilor lui spirituale.

Anume acest film a marcat apariția pe harta cinematografică a unui nou univers, cristalizat în contextul căutării unor analogii mito-folclorice a imaginii cinematografice. Este deosebit de important și semnificativ că interesul față de materialul etnofolcloric s-a înregistrat în alte republici exact după apariția filmului moldovenesc, care a demonstrat cu brio oportunitatea coexistenței într-o entitate artistică a universului mitic cu cel cinematografic, ce s-a dovedit la fel de captivantă atât pentru critica de specialitate cât și pentru cel mai larg public spectator.

Autorii *Baladei haiducești* se ghidează nu numai după legende și baladele, consacrate prototipului filmului, ci se inspiră și de alte surse folclorice, ce au immortalizat multitudinea ipostazelor haiduciei. Astfel, istoria lui Tobultoc devine un pretext pentru a pătrunde în esențele a însuși genezei rebeliunii eroice, care se pretează ca o manifestare majoră a spiritului neamului.

Ceea ce devine deosebit de important în film este faptul că cineastii recurg la depistarea acestui fenomen istorico-social nu în cadrul stereotipurilor stabilite ale filmului istoric, ci în cel al valențelor neoromantismului marcat de preponderența dimensiunii ancestrale. Iată de ce autorii peliculei își formulează drept sarcină artistică pătrunderea în paradigmele identitare ale artei populare, deci

în particularitățile de cuget și de simț, proprii viziunii originare. Se pare că cele mai impresionante trăsături ale coloritului inedit al expresiei artistice naționale au fost intuite maiestuos de autorii acestui film deosebit de inspirat.

Conform concepțiilor în vogă din aceea perioadă, atenția creatorilor *Baladei haiducești* este îndreptată spre relevarea spiritului de revoltă al mișcării haiducești, ceea ce reflectă cu prisosință dorința ardentă de libertate a întregii națiuni. Anume această concepție a precumpănirii visului libertății, ca a unei forțe supreme întru supraviețuirea unui neam, îi atribuie filmului un nivel estetic-filozofic net superior. Astfel, căutarea paradisului jinduit al existenței libere devine, în acest context, un leitmotiv semnificativ al filmului, întrepătruns de un dramatism inerent al neîmplinirii aspirației de milenii a poporului.

În *Balada haiducească* eroul titular, urmând modele emblematice ale complexului mito-folcloric românesc, se refugiază în stihiiile naturii, care descifrează stările de spirit și pornirile interioare ale personajului. Tobultoc, nemaifiind în stare să suporte infinitele lezări ale demnității sale umane, își manifestă răzvrătirea în scena vertiginooasei furtuni, în timpul căreia, erupând parcă din groaznică-i stihie, se înfățișează în cadrul ferestrei salonului conacului ca un viteaz din poveste. Apariția lui, însoțită de asurzitoare tunete și fulgere incendiare, evocă imaginea unei implacabile răzbunări, care se citește pe chipul înverșunat al lui Tobultoc, îngrozindu-l pe sadicul boier. În incandescenta fulgilor, ochii lui Tobultoc ard plini de ură atavică, nestăpânită, relevând scânteia trezirii poporului la revoltă. Natura și omul se unesc metaforic, întruchipând starea de limită a poporului, imensa lui încordare interioară.

Unitatea eroului popular cu natura formează nucleul ideatic al întregului film. Natura devine adăpostul omului și în clipe de triumf, și în cele de restriște. Participarea naturii – templului sufletului poporului, la toate evenimentele majore din viață haiducească, devine una dintre cele mai fascinante valențe ale poeziei filmului.

Întors în codri după ce, ca prin minune, a scăpat de caznă, Tobultoc este întâmpinat de exaltarea pădurii, care aruncă în brațele eroului mănunchi de flori, frunze îngălbenite ale toamnei valsând în jurul lui. Născuți de natură, Tobultoc și Iustinia, ajunși de gloanțele inamicului, se reîntorc în natură – patria sufletelor pribege. Autorii filmului refuză adevărul istoric, conform căruia

Tobultoc a fost expus morții publice la Chișinău, călăuzindu-se de imaginația poporului, care i-a adăpostit pe îndrăgiții săi eroi în apele limpezi ale Nistrului.

Apoteoza cântării naturii rostitoare revine imaginii desacralizatoare a unei nunți arhetipale. Aici, pentru prima oară, haiducii se manifestă nu în ipostaza unor oameni îndârjiți, ci a unor făpturi cuprinse de dorul frumuseții și armoniei, de care atât de cumplit au fost văduviți pe parcursul mai multor milenii ale vitregului destin istoric. Chipurile gingașe, înnobilate de coplesitorul sentiment al iubirii întipărit pe chipurile însuflețite ale mirelui și miresei, evocă clipa magnifică a împlinirii. În compoziția discursului această secvență are o semnificație deosebită, evenimentul purtând un caracter contemplativ, învăluit ca într-un vis, în haina misterului. Magia nopții de vară pătrunde pe ecran. Iustinia și Tudor pășesc solemn prin pădure, iar razele răsăritului de soare îi ridică parcă spre cer...

În această secvență-cheie camera lui Vadim Derbeniov este uimitor de lirică, creând o atmosferă de vrajă și feerie. Ca un imn al frumuseții și slăvirii iubirii răsună răpitoarea *Hora fetelor*, ce inspiră secvenței o emotivitate și mai pătrunzătoare. Armonia dintre muzica populară și peisajul însuflețit al codrilor moldovenești demonstrează încă o dată sensibilitatea autorilor față de constantele folclorului, trans simbolizate pe ecran cu o impresionantă forță de expresie.

„Clipa oprită” a nunții – replica sugestivă la cosmicismul mioritic, semnifică unitatea nativă a eroilor cu Natura, care spre deosebire de istoria, îi acceptă și încurajează pe singuraticii rebeli ai codrilor.

În scena nunții se relevă maiestuos aspirațiile către ideal ale haiducilor. Setea de fericire, de sublim, de împlinire, constituie acel impuls de dragul căruia ei s-au auto condamnat la o viață plină de riscuri, de înfrângeri și sacrificii. Această evidențiere a spiritului de sacrificiu al haiducilor, care astăzi pare unilaterală și emfatică, în contextul viziunilor neoromantice ale autorilor se prezintă ca un argument în favoarea fidelității lor spiritului folclorului autohton. Astfel își găsește explicația și tulburătorul lirism al intonației filmului și idealizarea omniprezentă a protagoniștilor. Elogierea nu are nimic în comun cu imaginea plină de patetismul dulceag prin care era întruchipat poporul în filmele epocii staliniste. Anume în acest scop M. Kalik aderă la viziunea rableziană,

admirând stihia existenței ingenuă, animată de dragostea de viață ale unor făpturi viguroase care formează osatura societății. Poporul râde, glumește, mănâncă cu poftă, este oricând gata să-și aline sufletul cu un dans sau cu o doină, energia nestăvilă țâșnește în gesturile temperamentale, căci, în pofda posturii sale de obidit și umilit, el reușește să-și înfrunte destinul.

Apelând la virtualitățile concret-vizuale ale limbajului cinematografic în film se acordă o importanță majoră scenelor de masă. Monumentalitatea, grandoarea epică a scenelor de masă relevă ipostaza perenă a poporului, venită din spații strămoșești. Ele se îmbină fericit cu scenele mai puțin solemne, axate pe istețimea cugetului și răbufnirile spontane ale temperamentului sudic. În felul acesta, în film se conturează imaginea poli-dimensională, autentică a neamului. În viziunea autorilor, poporul este măreț, înțelept, viguros, predispus să înfrângă toate mizeriile vieții. Aceste capacități de rezistență la seismele istorice formează baza morală a poporului, care-i permite la momentul oportun să-și recucerească libertatea.

O secvență – etalon prin încărcătura identitară poate fi considerată cea a iarmarocului. Ea are o dramaturgie proprie, situându-se în ipostaza unei micro nuvele. Măiestria compoziției îi permite spectatorului să se simtă participant la importante momente din viața țaranului moldovean, care concepe iarmarocul ca punctul de vârf al manifestării spiritului său de gospodar. Mai mult, iarmarocul în film se prezintă ca o sărbătoare a sufletului acestui neam. Aici el recapătă sentimentul stăpânirii vieții, își dovedește sieși sensul major al prezenței sale în lume.

În filmul *Balada haiducească* influența benefică a paradigmatelor ancestrale la compartimentul eroismului spiritului se concentrează nu atât în chipul falnicului Tobultoc, interpretat de Leonid Poliakov în maniera superficială a anilor 30–40, ci în cel frenetic al țiganului-rob Diordii (I. Kazâbeev).

Căutând să-i sustragă atenția dușmanului, Diordii își întoarce calul în întâmpinarea adversarilor. Dar îndreaptă înspre dușman nu pușca, ci vioara, copleșindu-i cu melodia nostalgică, venită din străfundurile unui suflet rănit. Jandarmii, uluiți, se opresc brusc, parcă înspăimântați pentru o clipă de frapanta spovedanie a țiganului.

Camera sculptează mirific figura zveltă a lui Diordii, cu pletele negre fluturând în vânt, în timp ce haina lui căptușită cu mătasea roșie, însânge-

ază fundalul cerului albastru. Calul îl duce încet spre pieire... În această micro nuvelă, la fel ca în ceea ce a nunții și în secvența următoare a morții lui Tobultoc, timpul încetinește vădit, autorii recurgând la celebrul procedeu numit zeitlupen (timpul în prim plan). Aderarea la acest mijloc de expresie în vogă după celebra opera cinematografică *Zboară cocorii* a lui Mihail Kalatozov, îi permite regizorului să-l apropie pe spectator de cele mai profunde stări de spirit și zonele secrete ale sufletului personajelor.

Diordii apare în film ca un personaj cu o dublă semnificație – cea de ostaș – haiduc, care, cu tot dinadinsul, prin această manevră inedită, încearcă să oprească dușmanul, și în cea a unei ființe care, în pragul morții iminente, ca pentru prima oară, descoperă viața în toată splendoarea ei și prin cântecul său se străduiește să-i mărturisească marea lui dragoste, dar și copleșitoarea tristețe, născută de presentimentul inevitabilei despărțiri. Această necesitate de purificare și înălțare în pragul morții, ce răzbate în făptura însuflețită a lui Diordii, are influențe vădite ale catharsisului mioritic, purtător al unor semnificații identitare deosebite rezonanță în spiritualitatea națională.

Intensitatea clipei majore trăite de Diordii, moartea lui romantică, care în contextul filmului se asociază preponderent (ca și în cazul păstorului mioritic) cu o biruință a spiritului, precede secvența finală a peliculei – moartea protagoniștilor. Gloanțele nemilos o ajunge pe Iustinia. Instantaneu, Tobultoc, părăsindu-și calul, renunță la împotrivire. Luând-o pe Iustinia în brațe, bravul haiduc înaintează spre apele Nistrului – ultimul lor lăcaș. Figura lui devine tot mai uriașă până nu acoperă orizontul. Iustinia și Tudor mor ca adevărații eroi mitologici, pășind în eternitatea legendei.

Nelipsit de o anumită stilizare mumificată și chiar de unele recidive ale viziunii vulgar-sociologice în secvențele din lumea guvernărilor – tributul plătit vigilenței cenzorilor comuniști, în tot ce ține de universul haiducilor autorii filmului demonstrează viziunile prolifrice față de natura eroicului și aspirațiile eterne ale omului spre libertate, regăsind în eposul haiducesc o sursă excelentă pentru cunoașterea cinematografică acestor sfere mărețe în contrasens cu tiparele fade ale filmelor istorico-biografice din perioada anterioară.

Concluzionăm: în armonia muzicii cu peisajul, în promovarea concepției naturii rostitoare, în aureola poetică ce învăluie făpturile romantice ale

protagoniștilor, în exaltarea sentimentului liric și accentuarea aspirației spre sublim (scenele nunții, morții lui Diordii, a Iustiniei și Tobultoc, finalul), autorii filmului au transfigurat cu iscusință valențele identitare ale viziunii despre lume a neamului.

Balada haiducească are meritul incontestabil de a se situa în calitatea unui model original al inspiratei corelații dintre folclorul românesc și film, dar și a interpretării cinematografice a trecutului istoric, ceea ce ne-a și determinat să ne oprim mai detaliat la metamorfozele ideatico-estetice relevante ale primului film istoric moldovenesc. Publicul spectator, dar și critica de film au apreciat unanim originalitatea artistică a acestui film, fapt ce a demonstrat încă o dată că autorii lui au ales o cale fertilă pe făgașul autoafirmării filmului autohton.

În secvențele-cheie ale filmului s-a relevat vocația celei de a șaptea arte de a interpreta simbolurile și arhetipurile gândirii arhaice, demonstrând cu prisosință influența inovatoare a paradigmatelor mitico-folclorice asupra expresivității imaginii cinematografice. La fel de binefăcătoare s-a dovedit a fi tendința de a reflecta lirismul și „filozofia naïvă” a conștiinței folclorice, care a dirijat într-un mod definitiv discursul filmic, influențând benefic mijloacele cinematografice de tipizare ale eroului arhetipal de factura nostalgică. Compoziția unor secvențe de vârf ale peliculei denotă o afinitate elocventă cu genul baladei, însuflând ritmului intern al filmului o intensitate aparte. Astfel, în ipostaza filmică a fost revitalizată însăși intonația distinctă a eposului haiducesc.

Aceste performanțe artistice se explică prin schimbarea vectorului cunoașterii cinematografice în favoarea originalității identitare de proveniență latină ale unuia dintre popoarele fostei URSS.

Raportând pelicula *Balada haiducească* genului exponențial al cinematografiilor est-europene – filmul cu haiduci, îți dai seamă ab ovo de particularitățile ei distincte de factură inovatoare. Deși, cinematografiile din Balcani au apelat frecvent la imaginea haiducilor viteji – luptători antifeudali și antiotomani, autorii majorității covârșitoare ale acestor filme rămâneau ostatici ai ideologiei comuniste, care a folosit cu iscusința machiavelică eroismul acestor „cavaleri rătăcitori” în scopul consolidării postulatelor megalomane ale socialismului, adus de tancurile sovietice în toate țările din estul european. Instituțiile de cenzură erau deosebit de vigilente față de pelicule, consacrate haiduciei, care după părerea lor, erau menite să

demonstrează, prin trecutul îndepărtat, prosperitatea optimă a regimului comunist. Iată de ce filmele cu haiduci (bulgare, iugoslave, românești etc.) au fost folosite de zeloșii nomenclaturiști ca una dintre cele mai eficiente modalități de manipulare politică, o porta-voce a mitului socialismului mântuitor. Or filmele de această factură erau inhibate de stilul lozincard și patosul vulgar-sociologic preluat din epoca stalinistă.

Nu se ținea cont de faptul că protagoniștii acestor pelicule erau de fapt exponenții „istoriazilor mitici” [3, p. 592]. În aceste pelicule de factură conjuncturistă era reactualizată doar canavaua factologică a fenomenului istoric, în timp ce tot ce ține de substanța antropologico-culturală era neglijat cu desăvârșire. Or, relevarea gândirii și simțirii eroilor din popor nu era nicidecum la ordinea de zi. Astfel, deși în unele din acestea filme volens-nolens răzbăteau frânturile din tradițiile artistice, mai ales cele muzicale, ele se limitau la fixarea coloritului, lipsit cu bună știință de conotații identitare. Ținuta artistică lipsea și ea programatic de pe lista priorităților acestui gen. Cineaștii din estul european acceptau participarea la filmările pe acest subiect nu numai din considerente conjuncturiste, ci și din obligativitatea, impusă de sistem, de a demonstra loialitatea puterii. Iată de ce filmul cu haiduci, care ar putea deschide lumii universuri etno-culturale necunoscute, oscila între prestigiul politic și inevitabilitatea caracterului regresiv la paragraful creație. Inovațiile filmului est-european vizau alte genuri, nicidecum cel în discuție.

În cartea, care ar putea fi clasificată ca o primă lucrare antologică despre fenomenul cinematografiei din Balcani, semnată de filmologul Marian Țuțui, perseverentul autor, vorbind de această ramură genuistică [2, pp. 156-177], relatează doar fabula peliculelor fără să aibă un motiv întemeiat atât pentru a vorbi despre particularitățile ideatico-estetice cât și a semnala performanțele artistice. Această realitate sumbră ne permite să amplasăm acest gen local în carapacea celui mai compromis gen din spațiul est-european – filmul istorico-revoluționar.

Operând cu valentele comparatiste, surprindem fenomenul distinct: filmul moldovenesc *Balada haiducească* se deosebește, cum am încercat să demonstrăm mai devreme, radical de cele din alte țări est-europene anume prin grila identitară a discursului său neoromantic. Aceste performanțe se manifestă prin promovarea unui inedit tip

de personaj – eroul nostalgic, mioriticul simțirii lumii în secvențele de apogeu ale peliculei – nunta protagoniștilor în sânul naturii, exact cum visa păstorul mioritic, și modul ancestral de a riposta morții iminente prin lansarea în ultima clipă a vieții a propriei creații, cum o face Diordii. La fel de impresionantă este relevarea în filmul inspirat virtuților romantice ale neamului de a situa Natura în ipostaza majoră de confidentă și lăcașul sfânt. Important mai este și vehicularea cu încă o constantă a ierarhiei de valori spirituale – cultul frumosului – pasiunea recuperatoare a pribegilor haiduci, ce îi călăuzește viața în aceeași proporție ca și aspirația spre adevăr și dreptate.

Ținem să accentuăm singularitatea în cadrul ex URSS a acestei reprofilări a actului cinematografic în spațiul „sufletului ancestral”, școlile naționale de film din alte republici asociindu-se acestui proces mult mai târziu. Tatonarea terenului viran: „filmul istoric – tradițiile naționale” își ia start în *Balada haiducească*, care reprezintă o excepție a genului exponențial al cinematografiei din Balcani anume prin tratarea fenomenul haiduciei din racursiul, absent cu desăvârșire în filmele altor cinematografii, cel al valorilor spirituale.

Pe de altă parte, dezvăluirea unei alte perspective și unui alt orizont în cel mai incendiar gen al filmului sovietic a intrat într-un contrasens flagrant cu stereotipurile desuete ale realismului socialist. Astfel s-a produs un fenomen nepremeditat: *Balada haiducească* a semnalat o cale nebănuită de revendicare a valorilor general-umane și ponderii imuabile a eternelor categorii estetice și criterii axiologice prin reîntoarcerea la paradigmele identitare, înscrise cu litere de aur în memoriile culturale ale popoarelor din URSS.

Referințe bibliografice

1. Arhiva Centrală de Stat a RSSM, inv. 1, dos. 135.
2. Țuțui M. Orient expres. Filmul românesc și filmul balcanic. București: Noi Media Print, 2008.
3. Vulcănescu R. Mitologia română. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1985.
4. Трояновский В. Человек оттепели (50-е годы). În: Кинематограф оттепели. Москва: Материк, 1996. / Troianovskii, Vitalii. Chelovek ottepeli (50-e godi). În: Kinematograf ottepeli. Moskva: Materik, 1996.

Dumitru OLĂRESCU

DOCUDRAMA UNUI DESTIN: BOGDAN PETRICEICU HAȘDEU

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2021.30-2.13>

Rezumat

Docudrama unui destin: Bogdan Petriceicu Hașdeu

Se efectuează, mai întâi, un succint excurs în evoluția filmului istorico-biografic din Republica Moldova, reliefându-se etape și personalități din istoria acestei categorii de filme de nonficțiune.

Cercetările se focalizează pe filmul istorico-biografic televizat *Evocare. Bogdan Petriceicu Hașdeu* – o coproducție a telecineaștilor din România (Studioul de filme al Televiziunii Române) și Republica Moldova (Compania de Stat Teleradio Moldova), dedicată eminentei personalități a istoriei și culturii noastre – Bogdan Petriceicu Hașdeu.

Autorii filmului au reușit să evoce activitatea polivalentă a protagonistului (prozator, poet, dramaturg, savant, folclorist), dar și cele mai dramatice momente din destinul său zbuciumat. Se reliefează, de asemenea, unele similitudini și diferențe din perspectiva condițiilor estetice ale filmului televizat și ale celui pentru ecran.

S-au evidențiat particularitățile estetice ale filmului istorico-biografic televizat, premisele apropierii lui de docudramă – o specie cu perspectivă a filmului de nonficțiune.

Cuvinte-cheie: film de nonficțiune, film istorico-biografic, docudrama, limbaj cinematografic, film televizat, Bogdan Petriceicu Hașdeu.

Summary

The docudrama of a destiny: Bogdan Petriceicu Hasdeu

First, a brief excursion is made in the evolution of the historical-biographical film in the Republic of Moldova by highlighting the stages and personalities from the history of this category of non-fiction films.

The research focuses on the televised historical-biographical film *Evocare. Bogdan Petriceicu Hașdeu/Evocation. Bogdan Petriceicu Hașdeu* – a co-production of Romanian filmmakers (Romanian Television Film Studio) and the Republic of Moldova (State Company Teleradio Moldova) – dedicated to the eminent personality of the history of our culture – Bogdan Petriceicu Hașdeu.

The authors of the film managed to evoke the multiple activity of the protagonist (writer, poet, playwright, scientist, folklorist and also the most dramatic moments of his troubled destiny. Some similarities and differences in the aesthetic conditions of the TV film and the one for the screen are revealed. The aesthetic peculiarities of the televised historical-biographical film were highlighted, the premises of its approach to docudrama – a species with a perspective of the non-fiction film.

Keywords: nonfiction film, historical-biographical film, docudrama, cinematographic language, televised film, Bogdan Petriceicu Hașdeu.

Procesul evoluției televiziunii și, în mod special, al filmului de televiziune, a generat o serie de opinii, adesea contradictorii, referitoare la statutul estetic, la evoluția noului produs în contextul celorlalte arte audiovizuale deja afirmate, precum arta cinematografică. Unii exegeți susțineau, că estetica televiziunii și a filmului televizat nu diferă de cea a marelui ecran. Alții considerau, că specificul filmului televizat se conține în particularitățile sale comunicaționale. Dar mai aproape de adevăr, după cum a demonstrat și evoluția filmului televizat, au fost opiniile cunoscutului semiotician italian Umberto Eco, care afirma, că și în

cazul micului ecran e necesar să se vorbească de rezultatul obținut, „de poetici sau de analize tehnico-stilistice” (3, p. 186), adică diferențiindu-se de filmul pentru ecran prin nivelul profunzimii de interpretare a fenomenului sau a problematicei respective, de valența poetică și de stilistica discursului sau de identitatea artistico-estetică a autorilor. Deoarece ambele modalități de expresie cinematografică și televizuală se realizează în baza aceluiași limbaj cinematografic/audiovizual și, respectiv, repercusiunile artistico-estetice pot atinge același nivel. Chiar ținând cont de unele condiții ale, așa-numitei, „autonomii estetice” a filmului

televizat, care, la modul general, se limitează la utilizarea mai frecventă a prim-planurilor și excluderea din structurile narative vizuale a planurilor cinematografice cu profunzimi semnificative, care, din cauza dimensiunilor mici ale ecranului, acestea își pierd valențele lor conotative. Unele filme televizate încă mai suferă de „o invazie” suprasolicitată a substanței verbale. În acest caz filmul televizat are ce învăța de la filmul pentru ecran, în care autorii se străduie ca primatul să aparțină întotdeauna imaginii. În rest rămânem de acord cu renumitul cineast francez René Clair, care afirma: „Din ceea ce ne prezintă ecranul televiziunii, nu se vede până astăzi nimic, ce n-ar putea fi prezentat și pe ecranul cinematografic” (2, p. 150).

Astfel, în majoritatea cazurilor discursul audiovizual al filmului televizat, mai ales al filmului istorico-biografic, care dispune de același material documentar, evoluează în aceleași condiții ca și un film pentru ecran, începând cu fondul ideatic și ajungând la viziunile autorilor din perspectiva compozițională, dramaturgică, caracterologică (a protagoniștilor) ș. a.

Filmul istorico-biografic televizat de astăzi, ca și cel pentru ecran, este orientat mai mult spre documentarul de autor, concentrând în structurile sale audiovizuale conceptul și viziunile autorilor referitoare la destinul și activitatea protagonistului. De aceea în prezent filmologii l-au denumit și docudramă. În baza mai multor opinii s-a elaborat o definiție a docudramei: „Tipul de produse audiovizuale, în care narațiunea se bazează pe fapte absolute autentice (evenimente, oameni, fenomene), fiind utilizate materialele documentare (fotografii, secvențe video, imagini cinematografice) în combinație cu reconstituiri jucate de actori, se legitimează sub denumirea docudramă (dramă-documentară)” (1, p. 103).

Suntem de acord cu această definiție absolut exhaustivă pentru prezentul grad de evoluție a filmului de nonficțiune cu excepția condiției prea categorice sau obligatorii, referitoare la implicarea reconstituirilor jucate de actori. Dacă aceste reconstituiri nu sunt necesare din punct de vedere dramaturgic în structurile narative ale discursului sau pot fi realizate prin estetica și modalitățile de expresie ale limbajului filmului de nonficțiune, atunci acest discurs cinematografic nu poate fi numit tot docudramă? Doar exemple de astfel de filme conțin toate filmografiile filmului documentar. Suntem de părere că această condiție a esteticii docudramei poate fi relativă și acceptată de către

autorii filmului numai în cazul lipsei materialului documentar.

Filmul istorico-biografic televizat, produs la TVM, ca și cel al cineaștilor de la studioul *Moldova-film*, fiind creat în aceleași condiții ale regimului totalitar, era orientat spre un grad sporit de „eroizare” a trecutului istoric, când și scriitorii, și cineaștii, și ziariștii, și oamenii de știință fabricau mituri, prin care erau impuși să susțină afirmarea și evoluția regimului comunist.

La studioul *Moldova-film* ciclul de filme istorico-biografice debutează (1961) cu un elogiu dedicat lui Grigori Cotovschi, urmat apoi de filmele despre, așa-numiții, ilegaliști Pavel Tkacenko, Elena Sârbu, Tamara Kruciok.

În contextul timpurilor respective a prezentat interes lansarea pe ecrane a două filme istorico-biografice *Iona Iakir* (regie Olga Ulițki) și *Comandantul de armată de rangul întâi* (regie Boris Vieru), consacrate destinelor dramatice ale pămanțenilor noștri, eroi ai Primului Război Mondial – Iona Iakir și Ivan Fedko, ambii executați din ordinul lui Stalin...

La studioul *Telefilm-Chișinău* primul film din această categorie a fost dedicat lui Ion Secieru, savant și comandant militar, lansat în 1969 de către regizorul Vitalii Diomin. Au continuat peliculele *Vasile Voitovici* și *Serghei Lazo* (ambele în regia lui Ion Mija), *Boris Glavan* (regie Vladimir Plămădeală).

A fost necesar ani în șir de încercări, de răbdare și speranță a cineaștilor de la *Moldova-film* și a celor de la *Telefilm-Chișinău* că să răzbată prin multasteptata renaștere națională, când s-a făcut posibilă înălțarea pe ecran prin filmul istorico-biografic a veritabililor înaintași ai trecutului nostru: Ștefan cel Mare, Dimitrie Cantemir, Vasile Alecsandri, Mihai Eminescu, Ion Creangă, Alexandru Plămădeală, Mihai Grecu, Maria Cebotari. Și alături de filmele istorico-biografice, să apară o galerie întreagă de filme-portrete ale personalităților marcante, contemporanii noștri.

Ne vom focaliza atenția asupra filmului televizat de lungmetraj *Evocare. Bogdan Petriceicu Hașdeu*. E semnificativ faptul că anume acest film, dedicat unei mari personalități ca Bogdan Petriceicu Hașdeu, care își vedea neamul românesc numai împreună, să fie prima coproducție a telecineaștilor din Republica Moldova (Compania de Stat *Teledradio Moldova*): regia artistică Lidia Marcu, redactor responsabil Nelly Rațuc, consultant de specialitate Vasile Malanețchi cu cei din România (Studioul de filme al Televiziunii Româ-

ne): scenariu Vasile Alecu, imaginea și regia Liviu Pojoni, redactor Roxana Pitea, consultant de specialitate Octavian Onea.

De la bun început remarcăm selecția riguroasă și descrierea minuțioasă a celor mai semnificative momente din vasta și polivalenta creație și activitate a lui Bogdan Petriceicu Hașdeu: prozator, poet, dramaturg, savant (istoric, lingvist, politolog), folclorist.

...Imaginea unui faeton de epocă... Un orologiu, o statuie veche și un candelabru cu o lumânare pâlpâind... Prin toată această atmosferă sumbră izbucnește brusc un trandafir roșu și viguros, dar imediat e acoperit de imaginea unor nori negri, ce continuă și asupra frumosului faeton...

Aceste imagini sunt însoțite, de după cadru, de un monolog interior, în care autorii filmului au integrat meditațiile lui Bogdan Petriceicu Hașdeu despre sensul vieții, despre pierderea celei mai dragi ființe, fiica Iulia. Mărturisirile îndureratului părinte emoționează, invocă la meditații: „După moartea fiicei mele eu trebuia să mă împușc ori să înnebunesc... (...)”.

În imagine mormântul Iuliei...

Urmează meditațiile tatălui: „Dar puteam eu oare să înnebunesc, când corpul ei, zăcând în groapă, spiritul ei, mai viu ca oricând, era neconținut în mine..?”.

Imaginea trandafirului roșu „îmbrățișează” trandafirul alb. Într-o odaie – portretul lui Hașdeu trist și singuratic...

„De ce nu m-am împușcat? Fiindcă până în ultima zi a vieții ea mi-a vorbit de poezie și de scrierile sale... Cine să i le publice mai bine decât mine? Răbdare ca să mai pot trăi... Iar disparițiunea copilului meu mi-a adus aminte de ceilalți doi dispăruți: de tatăl și bunicul (...), care au fost niște spirite superioare, dar au rămas și ei necunoscuți... Asupra mea zăcea sarcina de-ai dezmozmânta în fața lumii...”.

În cadru – o panoramă cu imaginea multor cărți.

Astfel, prin această conexiune de imagini cu monologul interior, dar și felul de expunere al acestor meditații de la persoana întâi, se creează o stare nostalgică, profund general-umană, a cărei note vor rezona emotiv cu ultimele secvențe ale discursului, dedicate dragostei lui Hașdeu, împărtășite iubitei sale fiice, Iulia.

Și după acest preludiu, cu pronunțate valențe artistice, autorii prezintă un spațiu de poveste – satul Cristinești, așezat în vecinătatea drumului,

ce leagă Cernăuții de cetatea Hotinului. Aici, la 26 februarie 1938, într-o familie boierească a văzut lumina zilei Bogdan Petriceicu Hașdeu.

Ca să ne convingă de anturajul, unde a crescut și s-a educat copilul Bogdan, autorii filmului efectuează o prezentare a bibliotecii familiei și a activității tatălui său, Alexandru Hâjdău, care a încercat mai multe preocupări: avocat, filosof, botanist, filolog, istoric, scriitor și traducător.

Prin imagini de o deosebită expresivitate și sublimă efecte sonore, autorii filmului apelează convențional la estetica ficționalului, depășind limitele ontologice ale documentarului, crează efectul prezenței – foarte semnificativ în contextul esteticii filmului istorico-biografic, lui Bogdan Petriceicu Hașdeu în cetatea Hotinului, unde îi plăcea să hoinărească cu gândul la un strămoș de al său, care a fost pârălăbul acestei cetăți. Iar tatăl lui Bogdan lucrează între anii 1840–1950 ca profesor, apoi ca avocat în această regiune, mai exact, la Kamenita, unde Bogdan își face studiile gimnaziale, urmând apoi la Vinița, Rovno și Chișinău.

E interesant faptul că efectul prezenței protagonistului autorii filmului l-au obținut și pe imaginile Chișinăului de astăzi, prezentat prin planuri cinematografice de durată ale bulevardului Ștefan cel Mare, hotelului *Chișinău*, edificiului Academiei de Științe, monumentul lui Ștefan cel Mare ș.a.

Aflăm că formația sa intelectuală începe la Chișinău, fiind pasionat de istorie, creație populară, mitologie ș.a.

În 1855 părăsește Chișinăul și devine student la facultatea de drept a Universității din Harkov, după care s-a început peregrinările tânărului Bogdan Petriceicu Hașdeu prin lumea mare. Pleacă la Iași, dar, negăsindu-și un serviciu potrivit, se duce la Cahul, unde este numit judecător. Dar și aici ideile progresiste, inclusiv, acea a unirii, care îl preocupau pe tânărul Hașdeu, a provocat neînțelegere și el s-a întors la Iași, unde este întâmpinat cu răceală și suspiciuni.

E nevoit să încerce o carieră nouă – cea de dascăl, devenind învățător la școala primară de la biserica Trei Ierarhi. Concomitent se amplifică interesul său față de publicistică. Fondează revistele *România*, *Foaie de istorie română* și *Foaia de istorie și literatură*. Elaborează prima lucrare de biblioteconomie din cultura românească, în care va publica un postulat, ce va fi mereu actual: „Țara are nevoie nu de o specialitate, ci de toate specialitățile, adică de o universitate. Orice bibliotecă publică trebuie să fie în cel mai mare grad – enciclopedică”.

Creațiile literare ale lui Bogdan Petriceicu Hașdeu tot mai frecvent apar în revistele timpului. În 1863 publicarea nuvelei sale *Duduca mamuca* a șocat climatul literar al vremii, declanșând un răsunător proces pentru atentat la bunele moravuri. Este eliminat din domeniul învățământului și i se stopează apariția revistei *Lumina*.

Toate acestea îi fac pe autorii filmului să concluzioneze pe bună dreptate: „Întreaga existență a lui Hașdeu a fost o înfrățire între prăbușiri abisale și culmile unor împliniri, dospind de strălucire și de trufie... Așa se face că în 1863 trebuie să părăsească atmosfera protivnică din Iași pentru a se stabili la București...”

După nașterea fiicei Iulia și a succesului dramei sale „Răzvan și Vidra”, Hașdeu își recapătă liniștea sufletească. Continuă să editeze revistele de cultură și istorie, *Columna lui Traian*, ce încercau să devină organe spirituale ale tuturor provinciilor românismului...

Aici autorii filmului utilizează un efect cinematografic simplu, dar care în acest context obține semnificații imprevizibile. E vorba de o supraimpresiune de imagini: peste imaginea codrilor și munților, peste întinsurile paradisiace ale meleagurilor noastre este expusă imaginea marelui cărturar Bogdan Petriceicu Hașdeu...

Dar acea liniște sufletească a lui Hașdeu n-a fost de lungă durată. La Cristinești, în 1972, zdrobit de singurătate, îi moare tatăl, Alexandru Hâjdău, Membru fondator al Societății Literare Române, viitoarea Academie Română. Acesta reușise să se destăinuiească: „Înainte morții vreau să sărut pământul strămoșesc și fiul meu să-mi închidă ochii...”. Dar n-a fost să fie așa. Fiul Bogdan află despre moartea tatălui său abia peste câteva luni, provocându-i o răvășitoare criză, dar și sentimentul unei datorii față de tatăl său, pe care l-a idolatrizat toată viața. Și acum, în memoria părintelui drag a decis să se dedice total științei istorice și filologice.

În imagine – fotografia lui Bogdan Petriceicu Hașdeu, înconjurat de multe cărți... Apar de sub tipar unele din lucrările sale fundamentale: „Istoria critică a românilor” și „Cuvente din bătrâni”.

În cadru – imagini cu cărți multe... Aceste imagini se reperă de mai multe ori în diverse contexte, devenind un veritabil leitmotiv al filmului.

...Dar asupra familiei Hașdeu se năpustește o nouă și grea încercare. În 1881, după aproape douăzeci ani de căsnicie, soția, fără de nici o explicație, îl părăsește și pleacă, împreună cu fiica, la Brașov, apoi se stabilesc la Paris...

Pe imagini de clădiri, arbori și străzi străine, departe de casă, se citesc unele fragmente din corespondența părintelui cu fiica sa din Paris. Rămâne în memorie un fragment, selectat de autorii filmului, dintr-o scrisoare a tatălui, care și în această situație, profund dureroasă pentru un soț și un părinte, găsește loc și pentru sentimente de altă natură: „Sunt sigur că vei fi singura româncă din acel liceu. Și cu atât mai sacră este datoria de-a susține în tine numele națiunii noastre. Ești româncă, ești fata lui Hașdeu, iar deviza familiei noastre trebuie să fie: patrie, onoare, știință...”. Și, ca o continuare a acestei idei, autorii filmului plasează volumele din monumentală operă a lui Hașdeu „Etimologicum Magnum Romaniae” – un dicționar integral al limbii române, la care numai pentru litera „A” a fost nevoie de patru volume masive. „O mare enciclopedie națională”, – va constata istoricul Nicolae Iorga la apariția Dicționarului. Bucuria apariției acestei lucrări de o considerabilă importanță pentru cultura și istoria neamului românesc se amplifică de satisfacția sufletească oferită de succesele fiicei Iulia, care are promițătoare încercări literare. Se înscrie la Universitatea din Sorbona, aspirând că la vârsta de douăzeci de ani să susțină doctoratul în filosofie. Dar și de data aceasta bucuriile vieții pentru familia lui Bogdan Petriceicu Hașdeu au fost de scurtă durată. Iulia se îmbolnăvește...

În cadru persistă imaginea frumoasei Iulia Hașdeu, înconjurată de „munți” de cărți. Ea scrie, creează...

„...Doar munca tămăduiește totul și ține loc de sănătate”, – se destăinua în acele momente grele tânăra scriitoare. În vara lui 1888 mama și fiica părăsesc Parisul... Boala se agravează... Și la 29 septembrie 1888, la București, Iulia Hașdeu se stinge din viață. Nu împlinise încă 19 ani...

După trecerea Iuliei în eternitate, tata și-a închinat viața sa de mai departe păstrării memoriei fiicei sale. Editează în trei volume, în limba franceză și în limba română „Opere postume” de Iulia Hașdeu.

Fiind copleșit de amintirile cu fiica sa, cu editarea lucrărilor ei, asupra tatălui se abate o străluminare ce-i va metamorfoza tulburător existența: de undeva vine brusc ideea sau misterioasa veste de a scrie cartea „Sic cogito” (*Așa cuget eu*), în care autorul va medita despre viață și moarte, despre om... „Astfel, el, profetul tainelor căutate în filosofie, istorie și filologie, devenea și ilustrul părinte al spiritismului românesc”, – afirmă autorii filmului,

argumentându-și ideea cu ședințele de spiritism, moderate de Hașdeu.

Imaginea faimosului cimitir Belu din București... Mormântul Iuliei Hașdeu... Castelul familiei Hașdeu de la Câmpina... Imaginea Iuliei Hașdeu de pe o fotografie color, alternează cu un portret sculptural al ei și apoi cu o imagine generală a castelului din Câmpina...

Din comentariul literar al filmului aflăm despre un fapt foarte curios: mormântul și castelul au fost construite, reieșind din comunicările spirituale dintre Bogdan Petriceicu Hașdeu și fiica sa Iulia...

În finalul filmului se declanșează același efect al supraimpresiunii de imagini. Aici, imaginea cu chipul lui Hașdeu se suprapune pe imaginea mărețului castel de la Câmpina, fiind însoțit și de un comentariu literar impresionant: „În acest locaș de înălțare sufletească, de mângâiere, de credință, de rugăciune și inspirațiune a trăit, a cugetat și a trudit spre amurgul vieții un spirit enciclopedic de dimensiuni renaștentiste. În acest castel a suferit și a murit într-o cutremurătoare singurătate Bogdan Petriceicu Hașdeu la 25 august 1907. Avea 69 de ani...”

Astfel, autorii prin acest efect au izbutit să confere acordului final al filmului un caracter maiestuos, dar și dramatic, pe măsura personalității și destinului protagonistului. Semnificațiile acordului final sunt amplificate și prin integrarea în structurile discursului a celor trei considerații concepute în diverse timpuri și circumstanțe de către titanii istoriei și culturii civilizațiilor. Nicolae Iorga, spre exemplu, afirma: „A fost un om genial (...) A dispus de cunoștințe neobișnuite în toate domeniile”

„A fost un geniu universal și se poate afirma, că a izbutit aproape peste tot. În vremea lui el știa tot și era la curent cu toate”, – scria George Călinescu.

Iar Mircea Eliade menționa: „Geniu de o înspăimântătoare vastitate, Hașdeu rămâne, înainte de toate, unul din cele mai uluitoare genii, pe care le-a zămislit neamul românesc”.

Prin aceste opinii Bogdan Petriceicu Hașdeu, ca un gânditor genial, este plasat pe orbitele universalului pentru a dăinui strălucitor prin spații și timpuri.

Dar, spre regretul nostru, pentru aceste citate autorii n-au reușit să găsească niște ambianțe cinematografice sugestive. Fiind rostite pe niște planuri generale de imagini, nu întotdeauna li

se asimilează profunzimea semnificațiilor acestor opinii primordiale în procesul de concepere a identității spirituale a protagonistului.

La modul general, în film predomină substanța verbală, fiindcă nu s-a lucrat la nivelul convenit cu toate componentele audiovizuale ale limbajului cinematografic, lăsând prea multe pe seama comentariului literar.

În majoritatea cazurilor cele mai dramatice momente din destinul lui Bogdan Petriceicu Hașdeu, marcat de zbucium și de continue căutări, sunt numai anunțate prin comentariul literar, neglijându-se posibilitățile artistice, estetice și dramaturgice ale celorlalte componente din arsenalul limbajului cinematografic (imaginea cu potențialul montajului, partitura muzicală, efectele vizuale și sonore etc.), care, fiind utilizate cu măiestrie în circuitul audiovizual respectiv, puteau declanșa rezonanțe artistice. Astfel, discursul cinematografic respectiv este adesea lipsit de nervul dramatic, ce ar fi intensificat mai mult valențele lui emotive, facultățile receptării și asimilării materiei artistice și cognitive, conținute în film.

Dar, la modul general, filmul *Evocare. Bogdan Petriceicu Hașdeu*, privit din perspectiva fondului ideatic, a concentrării de multiple momente dramatice din destinul protagonistului și ale timpului, a caracterului compozițional al narațiunii, corespunde condițiilor estetice ale docudramei, remarcându-se și ca un succes al coproducției televiziunii române (TVR) și a celei moldovenești (TVM).

Astfel, filmul istorico-biografic televizat de nonficțiune continuă să se afirme ca o varietate, cu puține și neînsemnate diferențe, a celui pentru ecran, devenind tot mai profund, mai performant, pe măsura evoluției artei cinematografice, ce se află mereu în căutare de noi modalități de expresie, de noi procedee artistice și tehnice pentru a pătrunde cât mai profund în fenomenele umanității, în micro- și macro universul civilizației contemporane.

Referințe bibliografice

1. Bohanțov A. Clasificarea documentarelor de televiziune: un subiect deschis. În: *Arta. Arte audiovizuale*. Vol. I, nr. 2, 2013, pp. 100-107.
2. Clair R. *Reflecții despre film*. București: Meridiane, 1968.
3. Eco U. *Opera deschisă*. București: Editura Paralela 45, 2002.

AMINTIRILE – UN SPAȚIU AL MEMORIEI (În baza filmului *Amintiri din copilărie* de Elisabeta Bostan)

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2021.30-2.14>

Rezumat

Amintirile – un spațiu al memoriei (În baza filmului *Amintiri din copilărie* de Elisabeta Bostan)

„Amintiri din copilărie” a lui Ion Creangă – cea mai complexă și mai semnificativă operă a clasicului literaturii române, a cunoscut până în prezent o unică ecranizare, cea a regizoarei Elisabeta Bostan din România. Pelicula, cu titlul omonim pune în valoare un peisaj pe cât de posibil autentic al timpului, al moravurilor, obiceiurilor și tradițiilor, reflectând o identitate națională. Or, amintirile scriitorului, personajul principal al filmului, despre copilărie, satul natal, săteni etc., rămân o vie expresie a timpului. Dramaturgia combină organic două timpuri și spații: cel al copilăriei lui Nică, petrecute în peisajele pitorești ale Humuleștiului și al doilea, al scriitorului Ion Creangă, care își înșiră amintirile sale în „bojdeuca” din Țicău. Regizoarea rămâne fidelă textului lui Creangă, aceluiași limbaj colorat, plin de expresii caracteristice graiului moldovenesc, creând un univers similar celui de la mijlocul secolului al XIX-lea. Filmul *Amintiri din copilărie* (1965), considerat în viziunea criticii de specialitate „capul de pod al ecranizării”, a rămas „în Academia engleză și la Muzeul de Arte din Los Angeles – ca un film de referință în domeniul ecranizărilor”.

Cuvinte-cheie: Amintiri din copilărie, Ion Creangă, Elisabeta Bostan, ecranizare, film de ficțiune.

Summary

Reminiscences – a space of memory (Based on the film *Childhood Memories* by Elisabeta Bostan)

Ion Creangă's "Childhood Memories", the most complex and significant work of the classic of Romanian literature, has so far known a single screening, that of the director Elisabeta Bostan from Romania. The film, with the same title, highlights a landscape as authentic as possible of the time, morals, customs and traditions and reflects the national identity. Or else, the memories of the writer, the main character of the film, about his childhood, his native village, villagers, etc., remain a living expression of the time. The drama organically combines two timeframes and spaces: that of Nică's childhood, spent in the picturesque landscapes of Humulești, and the second that of the writer Ion Creangă, who listed his memories in the "bojdeuca (hut)" from Țicău. The director remains faithful to Creangă's text, to the same colorful language full of expressions characteristic of Moldovan speech, and creates a universe similar to that of the mid-nineteenth century. The film *Memories from Childhood* (1965), considered by critics to be the "bridgehead of screening", remained "in the English Academy and the Los Angeles Museum of the Arts – as a reference film in the field of screenings".

Keywords: Childhood Memories, Ion Creangă, Elisabeta Bostan, screening, fiction film.

În prezent, când lumea s-a inclus activ în universul virtual al Internetului, unde fiecare își *conspectează* viața plasând-o la vedere, devenind sursă facilă pentru diverse cercetări antropologice, tot mai prețioase devin memoriile personalităților, care au activat în diverse spații și perioade. În acest context, se impune antropologia memoriei, devenită o modalitate de legătură și comunicare între generații. Cele mai solicitate sunt documentele de arhivă, memoriile, scrisorile în care se păstrează suflul timpului, valorile lui, precum și universul spiritual al autorului. Un

capitol aparte îl constituie și romanele autobiografice, în care, deși, realul se împletește organic cu ficțiunea, găsim un peisaj mai mult sau mai puțin autentic al timpului, al moravurilor, obiceiurilor și tradițiilor, reflectând o identitate națională.

În literatura noastră națională cea mai cunoscută și îndrăgită este opera lui Ion Creangă și, în mod special, „Amintirile din copilărie” cu universul său specific, cu eroi organic angajați în marele *Theatrum mundi*, ce prefigurează dimensiunea identitară a spațiului.

„Amintiri din copilărie” – cea mai cunoscută opera din fragedă copilărie a poporului nostru, e și cea mai complexă, având un mesaj ancorat într-o lume patriarhală și într-un univers specific, nu doar cel al paradisului pierdut, ci al unui univers cu particularități identitare bine determinate. Scrisă și publicată acum 140 de ani¹, acest text nu o dată s-a regăsit înscenat (integral sau parțial) în spectacole, emisiuni televizate și cele radiofonice. Cineaștii au fost mai rezervați față de acest material unic în felul său. Or, complexitatea lui (caracterologică, ideatică și stilistică) a fost o grea piatră de încercare... pentru crearea unui univers cinematografic echivalent celui scriptic. Evident că transferarea dintr-un limbaj în altul produce o serie de pierderi stilistice, care ar putea fi compensate cu cele ale limbajului artistic al cinematografiei. Totuși e mare riscul în cazul de-a devaloriza opera originală în procesul ecranizării ei. În acest context, amintim de Laureatul Premiului Nobel pentru Literatură - Gabriel Garcia Marquez, autorul renumitelor romane *Un veac de singurătate*, *Toamna patriarhului* și altele, scriitor care n-a permis nici unui regizor, cât va fi el în viață ecranizarea operelor sale literare. În cazul lui Ion Creangă, cineaștii se ciocnesc de un univers pluridimensional profund identitar.

Complexitatea operei crengiene ca mesaj ideatic, ansamblu de personaje (chipuri și relații interumane), diferite orizonturi axiologice, tradiții și obiceiuri, semnificații etc. este un teren destul de dificil de a fi interpretat sau transferat în dimensiunea spațial-temporală a filmului, ce presupune un limbaj specific. Deși nu o dată critica literară a remarcat spectaculozitatea scrierilor sale. De aceea la valorificarea cinematografică a operei lui Creangă poate să cuteze doar un tânăr debutant, îndrăzneț și cu încăpăținare, precum Emil Loteanu², care fiind student la VGİK (Institutul Unional de Cinematografie din Moscova), a realizat scurtmetrajul *A fost odată un băiat* (1960) după „Amintiri din copilărie” sau un regizor cu o experiență solidă în domeniul ecranizării operelor literare. Puțin probabil că regizoarea Elisabeta Bostan să fi cunoscut încercarea tânărului Emil Loteanu de a-și exersa capacitățile sale cu o operă atât de complexă, îndrăznind să se apropie de *Amintiri* prin ochiul magic al camerei de luat vederi.

Pe cât era pregătită Elisabeta Bostan³ pentru abordarea acestei capodopere crengiene? Născută pe aceleași meleaguri, tânăra regizoare a crescut

și s-a format într-o atmosferă similară patriarhală a spațiului rustic, a cunoscut caractere și felul de a fi al oamenilor locului, admirându-i și comparându-i cu cei descriși de marele povestitor și potrivindu-le locul în viitoarele sale discursuri cinematografice. Astfel și pelicula *Amintiri din copilărie* (1965) devine pentru regizoare o aventură mai mult sau mai puțin în stilul crengian.

După crearea lungmetrajului *Puștiul* (1962) și a scurtmetrajului *Năică și peștișorul* (1963), regizoarea se aventurează în ecranizarea „Amintirilor din copilărie” ale lui Ion Creangă, prima și unica abordare cinematografică a capodoperei crengiene. Regizoarea și-a construit filmul ca o confesiune a vieții scriitorului, împletind organic două timpuri și spații diferite. Primul este spațiul copilăriei petrecute în Humulești, de care-l leagă cele mai scumpe amintiri sufletului său. Și al doilea spațiu este cel din altă lume, la bojdeuca din Țicău. Regizoarea ni-l prezintă pe autorul *Amintirilor* la distanță de ani, fiind matur și aflat într-o singurătate, timp când își mângâie sufletul, ancorând în memoriile sale. Or, după cum menționează Zoe Dumitrescu-Buşulenga în monografia sa că Ion Creangă, își scrie amintirile „într-o vreme, când existența lui era din ce în ce mai grea, din ce în ce mai tristă”. Și le scrie „cu un sentiment de profundă melancolie după timpurile minunate ale copilăriei, dar și cu plăcerea neasemuită de a se cufunda în primele impresii, luminoase și trainice, și de a zugrăvi, așa cum îi vedea cu ochii maturității, oamenii primului său univers...” [3, p. 118]. Univers în care se conturează identitatea. Conștienți de faptul, că *Amintirile* sunt o ficțiune, dar o ficțiune autobiografică... În cazul acesta am putea susține prezența lui Ion Creangă în film într-o postură dublă: cea de copil cu numele Nică al lui Ștefan a Petri și cea a scriitorului matur, prin amintirile căruia ne familiarizăm cu lumea copilăriei autorului. Despre această operă clasică Eugen Simion, scria în introducerea la Opera lui Ion Creangă: „*Amintiri din copilărie* este, după mine, nu o autobiografie, ci o autoficțiune, o confesiune, cu alte vorbe, în care elementele biografice (evidente) nu-și pierd urma în text, dar își înmulțesc semnificațiile...” [5, p. XVI].

Secvențele din viața copilului Nică se desfășoară pe un fundal strict bine definit din perspectiva tradițiilor și cutumele patriarhale. Anume această perspectivă complexă de redare a amintirilor și contribuie la farmecul operei. Și fiecare secvență își are un fundal scenografic autentic, în

care se încadrează elemente semnificative peisajului material și spiritual, în care îl surprindem pe Nică, un copil de nouă-zece ani, îmbrăcat în hăinuțe albe: cămașă cu mânicoțe scurte peste pantalonii scurți, desculț, cu o pălărieuță pe cap și o trăistuță peste umăr.

Filmul, de altfel, ca fiecare parte a textului „Amintirilor din copilărie”, debutează cu imaginile pitorești ale localității, pe care autorul cu atâta dragoste le descrie: ale Ozanei „cea frumos curgătoare și limpede ca cristalul”, ale satului Humulești, „sat vechi, răzășesc, întemeiat în toată puterea cuvântului”. Creangă în amintirile sale pune atâta dragoste și suflet pentru Humuleștii săi, pentru oamenii locului, pentru timpurile copilăriei sale. Referindu-se la acest paradis pierdut, scriitorul construiește un univers specific, caracteristic unui timp și loc concret (locul – Humuleștii, timpul – copilăriei). Or, acest spațiu-timp va dobândi adevărata sa valoare doar grație suportului ideatic.

Chiar din pregenericul filmului, Elisabeta Bostan reușește să ne prezintă satul în cele mai vii culori, surprinzându-i farmecul în toate anotimpurile anului. Din primele planuri imaginile ne transferă în atmosfera patriarhală de la mijlocul secolului al XIX-lea. Pe ulița satului apare Nică al lui Ștefan a Petrei (în rol Ion Bocancea) cu nasul în ceaslov, buchisind-u-l și îndreptându-se spre cimitirul plin de copaci, „îngrădit cu zăplaz de bârne, streșinit cu șindrile”, unde își face loc sub un copac... Dar începe ploaia, o ploaie caldă de vară cu soare și copiii se zbenguie, bucurându-se de picăturile de apă, cântând „Plouă, plouă...”. Apa e un motiv al filmului care ar face legătura trecutului cu prezentul. Apoi, imaginile pregenericului ne transferă în alt timp și spațiu – la bojdeuca din Țicău, unde Creangă, stând în cerdac culege în palme picături de ploaie și le strânge în pumn... Pentru a delimita cele două timpuri ale acțiunii „*timpul trăirii și timpul mărturisirii*”, regizoarea utilizează culoarea: copilăria e redată în culori, căci, după cum spune Creangă „ea singură este veselă și nevinovată”, iar secvențele cu chipul scriitorului la maturitate – în gama alb/negru.

Nu doar pentru a diferenția perioadele, regizoarea utilizează culoarea. Culoarea este un element dramaturgic ce poartă semnificație: copilăria în culori, iar imaginea scriitorului (care este și naratorul) – alb/negru, fiind singur și bolnav, îl copleșesc amintirile, ce sunt ca un refugiu din „drama lui: el trebuie să scrie (să povestească)

fapte, care s-au petrecut cu mult timp în urmă și să facă portretele unor indivizi, care n-au rămas decât în memoria lui” [4, p. 71].

E. Bostan, urmând textul literar, reușește să redea atmosfera timpului, a satului tradițional, care, după cum scria Titus Vîjeu în monografia sa despre regizoare, „care și-a propus să recompună cu simplitate, acea lume arhaică, viețuind, probabil, pe ultima ei treaptă, înainte de a cunoaște modernitatea” [7, p. 20]. Regizoarea simte spațiul și timpul, și nu pierde nici o ocazie de-a reține camera de filmat în sânul naturii, oferind spectatorului posibilitatea de-a contempla peisajele pitorești, încununate de munții Ceahlăului și apele limpidi ale Ozanei...

Filmările au fost întreprinse în zona județului Neamț (în localitățile Humulești, Văratec, Târgul Neamț, Cetatea Neamț, Agapia) și Suceava (Broșteni), aducând în imagini cele mai pitorești peisaje. Pentru interioare (casa copilăriei, bojdeuca din Țicău) s-au construit pavilioane la Centrul Național de Cinematografie de la Buftea. Pentru filmările casei părintești din Humulești s-a construit o replică în cartierul Blebea din Târgul Neamț, iar secvența cu scăldatul în Ozana s-a transferat într-o zonă mai rustică, mai jos de Humulești.

Pentru a construi imaginile specifice timpului eforturi a depus întreaga echipă, în mod special, atmosfera filmului a fost creată cu concursul directorului de imagine – Iulius Druckmann și a pictorilor Guță Știrbu și Olga Muțiu, ce ne aduce în mijlocul secolului al XIX-lea. Descrierile „cinematografice” ale satului, ale împrejurimilor, ale Ozanei, ale îndeletnicirilor și cutumelor sunt proiectate în film cu multă atenție și precizie, căci regizoarea, înainte de-a purcede la turnarea filmului de ficțiune, realizează o serie de documentare etnografice (*Culegere de dansuri românești* (1956), *Trei jocuri românești* (1958), *Dansul cloșca cu puii de aur* (1958), *Hora* (1959) și *Nunta în țara Oașului* (1960)), ce înscriu o etapă în apropierea de lumea patriarhală a secolului al XIX-lea. Or, lungile planuri, panorame ale satului și împrejurimilor scot în evidență anume peisajele pitorești ale plaiului.

Elisabeta Bostan reușește să creeze un întreg univers rural locuit de personaje bine conturate, prezentate viu prin comportamentul și limbajul deosebit al lui Creangă. În acest context, criticul literar Eugen Simion, analizându-i opera, menționa: „Creangă ...scrie în așa fel încât scrisul său să aibă efect, frazele sunt îndelungat elaborate și,

dacă ele nu cuprind metafore, cuprind în schimb multe vorbe de duh și proverbe, observații morale care încântă spiritul și-i dau o idee despre complexitatea textului” [4, p. 70]. Rămânând fidelă textului lui Creangă, același limbaj viu, colorat, plin de expresii înțelepte populare, caracteristice graiului moldovenesc, pune în evidență spiritualitatea personajelor. Totodată regizoarea le completează discursul personajelor, dialogurile lor cu fraze, expresii preluate din poveștile și povestirile autorului.

Concentrându-și atenția pe cele mai spectaculoase fragmente ale *Amințirilor* – prinderea muștelor cu ceaslovul, fuga la scăldat, pocinogul „Calului Bălan” și a „Sf. Nicolai” din cui, furatul cireșelor, smântânirea oalelor, răzbunarea pe pupăza din tei, plecarea la învățătură la Broșteni și multe altele, regizoarea, care își asumă și adaptarea cinematografică a capodoperei, le intercalează organic în dramaturgia susținută de discursul însuși al autorului, prin imaginile scriitorului (actorul Ștefan Ciubotărașu⁴), dar și prin vocea lui *din off*.

Astfel, structura dramaturgică a filmului evoluează paralel în două planuri: șirul de întâmplări din copilărie ale lui Nică a lui Ștefan a Petrei, descrise de autor cu atâta farmec, regizoarea le va introduce (prin flash back), drept amintirile scriitorului. Iar pentru a nu pierde din frumusețea limbajului crengian, va recurge la o modalitate preluată din tradiția Noului Val francez, de-a menține pe cât posibil textul original, introducând-l prin discursul scriitorului, utilizând pe larg vocea *din off*, care privindu-se de la distanța anilor, își comentează trăirile din „vârsta fericită”..., dar și prin dialogurile personajelor. Deci, în centrul filmului este figura lui Ion Creangă, care, susținut și încurajat de Bădița Mihai (Eminescu), își așterne memoriile pe hârtie...

Din mulțimea de personaje, aduse în film, se evidențiază cel al mamei (actrița Corina Constantinescu). Chipul ei este unul de bază în *Amințiri*... Căci, figura luminoasă a mamei este prezentă pe întreg parcursul peliculei. Prin acea femeie, care ține casa și o droaie de copii, reușind să le ordoneze pe toate, depistăm viața unei familii tradiționale din Moldova, ocupațiile femeilor zi de zi (torsul, țesutul, croitul și cusutul sumanelor și multe altele). O surprindem pe Smaranda, o femeie fără carte, dar care ținea cu tot dinadinsul să-l facă pe fiu popă, încât „...era în stare să toarcă-n furcă, și să învăț mai departe”, dorindu-i un

viitor frumos și fără de lipsuri...; mama, care, avea în Nică un sprijin și un ajutor, fiind cel mai mare dintre frați; mama, care era „vestită prin năzdrăvăniile sale, (...) plină de minunății”, dar și destinată cu multă înțelepciune, cu o viziune filosofică asupra vieții. Câtă semnificație pune regizoarea în imaginile cu mama: care este mereu în trebi, dar găsește timp să se ocupe de fiu: îl găsește la baltă, luându-i hainele și lăsându-l gol pușcă, iar când vine acasă, doar îi spune cu dojană „*Hai de mânăncă, dar să știi că mi te-ai lehametit de la inimă; doar să te porți de-acum tare bine, să mai fiu ceea ce-am fost pentru tine...*” [2, p. 265] ; mama care alături de Nică citea la ceaslov („*e păcat să rămâi fără leac de învățătură; nu știi că omul învățat înțelept va fi...*”) și multe alte secvențe ce conturează chipul psihologic al Smarandei parcă ar fi o întregire a celui al actriței Corina Constantinescu (1919–2007), originară din Moldova de peste Prut, din Nisporeni, Lăpușna, considerată un mare talent al teatrului românesc, care și-a trăit viața cu demnitate și, mai ales, cu credință în Dumnezeu. A trăit înconjura de cărți (adunând o bibliotecă de 3 000 de titluri) și minți luminate.

Printre personajele, care rămân în memorie, se înscriu cele două mătuși: Mărioara și Măriuca. Cu „nebuna de mătușa Mărioara” (actrița Eliza Petrăchescu) facem cunoștință în secvența cu cireșele. Chipul ei, privirea iscoditoare parcă ar reda și caracterul ei zgârcit. Chiar și gospodăria ei, îngrădită cu două garduri, unul la grădină și altul în fața casei. Apoi și dorința aprigă de a pedepsi hoțul chiar și cu prețul pagubelor personale („dând toată cânepa palancă la pământ”).

A doua – mătușa Măriuca (actrița Zoe Anghel Stanca) o vedem îngrijită de pupăza din tei, trezind tot satul cu văicărelile despre dispariția ei. Imaginile filmului o surprind în anturajul său tradițional, în odaia curat amenajată, trezită de cântecul cocoșului, și nu a puzei care trezea întreg satul. Acest fapt ne demonstrează încă o dată legătura organică a oamenilor de la țară cu natura înconjurătoare.

Bunicul David Creangă din Pipirig (actorul Nicolae Veniaș), om înțelept, cumpătat, care intervine diplomat în cearta celor doi părinți și-i împacă, convingându-i să-l dea pe Nică „cu Dumitru al lui, la școala din Broșteni, la profesorul Nicolai Nanu de la școala din Baloș”. Nu mai puțin spectaculoasă e și aflarea băieților în gazdă la Irinuca, care „avea o cocioabă veche de bărne, cu ferestre cât palma, acoperită cu scânduri, îngrădită cu răz-

logi de brad și așezată chiar sub munte, pe malul stâng al Bistriței” [2, p. 239], gazdă unde-l plasează bunicul. În locul școlii ei aveau altă ocupație, ce devine motivul noilor nenorociri, căci după cum susținea autorul: „Ori s-o prins cartea de noi, ori nu, dar râia căprească s-o prins...”, scărpinându-se de cornul cocioabei, dar care nu-i încurca să se zbenguie și să dărâme casa femeii.

Din prima secvență, pe care ne-o propune regizoarea, este fuga la scăldat: când Nică o lasă pe mama, care nu-și vedea capul de trebi, câte se adunase, lasă copilul în albiuța pe care-l legăna și „o șterpelește la baltă”, descoperim viața rurală, dar și tradițiile copiilor... Regizoarea pregătește această evadare prin imaginile răuștelor, care se scaldă în uluc, concomitent redă frumusețea naturii într-o ambianță cu copilul Nică, care nu doar se scaldă, ci contemplează natura, bucurându-se de apa lin curgătoare, în care găsește un mediu purificator, aruncând pietre cu destinație concretă: „una pentru Dumnezeu, una pentru dracu și una pentru ca să-l încui în fundul știoalnei cu bulbuci la gură...” [2, p. 263]. Lumea patriarhală se caracterizează și prin bogăția creației populare, transmisă prin grai oral, pe care fiecare copil o deprinde de la cea mai fragedă vârstă, precum și ritualuri folclorice pe care le săvârșește, ținând la urechi câte o leșpejoară fierbinte de la soare, sărind într-un picior și cântând „*Auraș, păcuraș, / Scoate apa din urechi, / Că ți-oi da parale vechi! / Și ți-oi spăla cofele / Și ți-oi bate dobele!*” [2, p. 263]. Jocul copiilor, precum și folclorul este o parte integrantă a lumii sale, de altfel, regizoarea introduce în film o serie de secvențe din folclorul copiilor, preluate din alte lucrări ale scriitorului.

Iar fuga spectaculoasă a băiatului de la baltă până acasă, lihnit de foame și gata să îndure orice pedeapsă numai ca mama să-i dea de mâncare... este încă un prilej atât pentru Creangă, cât și pentru regizoare să ne prezinte ulițele, ogrăzile și grădinile humuleștenilor, creând un întreg spectacol: începând cu fuga lui Nică pe lângă fetele care spălau rufe, apoi pe ulițele satului, sperind și oamenii, dar și cârdul de găște. Pentru ca să nu se întâlnească cu alți băieți de seama lui se strecoară printre gard în grădină la Costache, unde se ascunde în lanul de porumb, se învește cu câțiva hlujeni, iar ca să scape de câinii lui Trăsnea – se îngroapă la rădăcina unuia; apoi se ascunde într-un stog de fân după care iar o fugă până acasă... Toate aceste elemente devin o reinterpretare a textului fără a știrbi din valoare și semnificație.

Ca și în textul lui Creangă, și în film E. Bostan urmează stilul (textul) scriitorului atât prin comentariile lui Creangă, meditațiile lui Nică, precum și în dialogurile dintre personaje pentru care păstrează acel stil moldovenesc cu o serie de noțiuni specifice, proverbe, zicători, vorbe de duh etc., ce oferă filmului o apropiere de stilul creangian și originalitatea discursului cinematografic, depistată de exegeții în domeniu, dar și de publicul spectator.

Localitățile rurale (din mijlocul secolului XIX-lea) își păstrează cu sfințenie tradițiile sale din buni străbuni. Nu lipsesc ele din opera lui Creangă și nici din film. Începând cu organizarea vieții patriarhale, ocupațiile humuleștenilor și la pământ și cu comerțul. O tradiție pe care regizoarea o trece sunt șezătorile din serile lungi de iarnă, la care se adunau fete și flăcăi ca să lucreze, dar și să mai povestească câte-n lună și stele... Pentru aceia zugrăvește în cele mai vii culori iarmarocul, ce devine nu doar o demonstrație a vieții colectivității, ci un spectacol al tradițiilor naționale, unde se adună sătenii periodic cu ocazia diverselor sărbători, stabilind relații sociale, culturale și, desigur, economice.

În „Amintiri...” Ion Creangă nu se oprește la descrierea iarmarocului, deși, din descrierea înțeleptă a sătenilor, aflăm cu lux de amănunte ce produse erau duse la târg și unde și când se organizau ele. Nică, care ajunge la târg grație pupăzei, descoperă o lume nouă, un spectacol viu și savuros prin componentele sale tradiționale. Regizoarea nu pierde ocazia de-a introduce spectatorul în acest peisaj specific al iarmarocului, un fapt indispensabil al vieții cotidiene. Camera de luat vederi îl urmărește pe Nică din momentul când ia pupăza din pod, unde o ținea ascunsă, drumul prin sat apoi spre târg, cu întâlnirile, pe care le are pe parcurs și, în fine, coloristica iarmarocului cu toate elementele sale de târgoveți, cumpărători, tineri, distracții etc.

Acest spațiu, ce constituie locul unei nuvele, va fi subiectul unui film aparte. Nu rămân neabordate în peliculă și o serie de probleme sociale ale timpului, precum e prinderea flăcăilor (în cazul de față a lui Bădița Vasile) la oaste cu arcanul. Peisajul identitar al spațiului îl completează tradițiile populare, începând cu folclorul copiilor, jocurilor lor simbolice, tradițiile de iarnă – mersul cu uratul al copiilor, contrapus cu *Capra* cetelor de flăcăi, frumos mascați, ecoul cărora se revarsă în jur, cuprinzând întreaga natură ș.a.

Viața patriarhală a Humuleștiului se împletește cu amintirile despre școală, ce sunt dezvăluite într-o evoluție cronologică și filmul menține acest traseu al învățării, începând chiar din pre-generice, care ni-l prezintă pe Nică cu ceaslovul în mâni, apoi imaginile de la ușa școlii, unde se adună școlarii, continuând cu o panoramă a clasei, în care elevii stau de-a lungul păretelui și citesc din ceasloave, iar Nică prinde muște... Urmărim metodele de instruire cu „Sf. Nicolai” și a „calului bălan”, aduse de părintele Ioan și pravila pusă „să se procitească băieții și fetele” la sfârșitul săptămânii, pocinogul făcut de Smărăndița popii care a mâncat papara...

Imaginea se transferă în alt spațiu și timp, în bojdeucă, unde Creangă stă la masa de scris, iar după cadru mai persistă plânsul Smărăndiței... În acest moment, regizoarea introduce o secvență-contrapunct: la poarta *domnului învățător*, cum îl numeau cu drag elevii, pentru care era și un om de suflet, se adună mai mulți copii – elevii lui, verificându-i cum au însușit lecția despre pronume... Or, anume aceste secvențe devin semnificative în argumentarea schimbărilor, ce au avut loc pe parcursul deceniilor în viața societății, precum și a valorilor, ce distanțează cele două timpuri și spații: satul tradițional cu întreaga sa frumusețe patriarhală și orașul cu valorile și tradițiile sale citadine.... Depistăm schimbul de valori axiologice și în procesul de instruire, urmărindu-l de domnul învățător în contact cu elevii săi în afara orelor de clasă, cum discută despre viața lor sau repetă lecția învățată...

Ultimul anotimp și sfârșitul anului devin profetice pentru Creangă. Îl surprindem trăgând cu copiii sania, dar oboseala îi dă de știre „Voinic tânăr, cal bătrân greu se-ngăduie la drum!” – vorbă preluată din povestea lui Harap Alb. De menționat, că nu doar personaje din alte povești și povestiri E. Bostan le include în canavaua filmului pentru o conturare mai complexă a universului crengian, ci și multe vorbe înțelepte și de duh, ce evidențiază specificul local.

Ultimul colind... Scriitorul Ion Creangă se stinge din viață la 31 decembrie 1889, și este ultima secvență a filmului, apreciată ca una antologică „din cinematograful mondial, în care efemerul existenței lui Creangă este contrazis de eternitatea operei de artă” [6, p. 58].

După ce filmul Elisabetei Bostan *Amintiri din copilărie* devine „capul de pod al ecranizării” (Premiul special al Juriului, 1965 la Gijon, Spa-

nia), regizoarea peste ani comentează alegerea: „... Nu îndrăzneam să cred că aş putea să mă apropiu de acest film (*Amintiri din copilărie*) decât după ce mă voi acomoda cu o serie de filme pe care le-am făcut înainte. A fost o pregătire ca să fac acest pas extrem de curajos în a crea un film după Creangă. Am avut însă marea bucurie să știu că acest film a rămas în Academia engleză și la Muzeul de Artă din Los Angeles ca un film de referință în domeniul ecranizărilor” [6, p. 56].

Referințe bibliografice

1. Călinescu G. Viața lui Eminescu. Ion Creangă. Viața și opera. Chișinău: Literatura artistică, 1989, p. 592.
2. Creangă I. Povești. Povestiri. Amintiri. Chișinău: Prut Internațional, 2020.
3. Dumitrescu-Buşulenga Z. Ion Creangă. Iași: Princeps Edit, 2011.
4. Simion E. Ion Creangă. Cruzimile unui moralist jovial. Iași, 2013.
5. Simion E. Introducere la Ion Creangă. Opere. Ediție alcătuită de Iorgu Iordan și Elisabete Brâncus. București: Univers enciclopedic, s.a.
6. Stănculescu C. Cartea și filmul. București: Biblioteca Bucureștilor, 2011.
7. Vișeu T. Elisabeta Bostan, imaginarium sau filmul în împărăția candorii. București: Noi Media Print, 2016.

Note și comentarii

- 1 Ion Creangă începe să lucreze la *Amintiri* în toamna anului 1880, ca deja la 1 ianuarie 1881 în revista „Convorbiri literare”, XIV, să fie publicată Partea I a, în care autorul evocă cu multă dragoste satul natal, părinții și buneii. Partea a II a *Amintirilor* va vedea lumina tiparului în aceeași revistă „Convorbiri literare”, XV, la 1 aprilie 1881, Partea a III, definitivată în toamnă, este publicată la 1 martie 1882.
- 2 Emil Loteanu (1936–2003), regizor și scenarist moldovean, cunoscut după filmele *Poienile roșii* (1966), *Lăutarii* (1971), *Șatra* (1975), *Gingașa și tandra mea fiară* (1978), *Ana Pavlova* (1983) ș.a.
- 3 Elisabeta Bostan (1 martie 1931, Buhuși), regizoare cunoscută prin filmele sale cu și despre copii.
- 4 Ștefan Ciubotărașu (1910, Lipovăț, Vaslui – 1970, București), actor de teatru și cinema.

FENOMENUL IDENTITAR ÎN CULTURA MEDIATICĂ DIN ANII '60 AI SECOLULUI DOUĂZECI

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2021.30-2.15>

Rezumat

Fenomenul identitar în cultura mediatică din anii '60 ai secolului douăzeci

Deceniul 7 al secolului XX din perioada regimului comunist este semnificativ din mai multe puncte de vedere. În primul rând, prin scurta „liberalizare” a vieții politice, sociale și culturale din fosta țară a sovietelor, care a urmat după înghețul stalinist de tristă pomină. Însă constrângerile ideologice în domeniul culturii și mass-media n-au dispărut cu totul. Iar o caracteristică fundamentală a paradigmei de cercetare *Studiile culturale britanice* glosează că nicio practică cultural-artistică ori produs cultural nu pot fi înțelese în afara contextului, de aceea studiul dimensiunilor identitare ale culturii media din perioada respectivă necesită o grilă de analiză complexă. Starea de fapt a culturii în general, dar și a comunicării mediatice în special, poate fi înțeleasă în toată plenitudinea numai dacă se porcede la o deconstrucție a mecanismelor de transfigurare propagandistică a „realității socialiste” și a discursului cultural ori mediativ din societatea acelor timpuri.

Cuvinte-cheie: fenomenul identitar, cultura media, arte audiovizuale, mediologie, media clasice și noile media, cuvânt și imagine, literaturocrație.

Summary

The identity phenomenon in the media culture of the 60s of the XX century

The seventh decade of the XX century of the communist regime is significant in many ways. First of all, it is through the brief “liberalization” of the political, social and cultural life of the former Soviet country, which followed the Stalinist frost of sadness. Nonetheless, the ideological constraints in the field of culture and the media have not completely disappeared. A fundamental feature of the research paradigm of *British cultural studies* explains that no cultural-artistic practice or cultural product can be understood out of context that is why the study of identity dimensions of media culture in the given period requires a complex grid of analysis. The factual state of culture in general, but also of media communication in particular, can be fully understood only if we proceed to a deconstruction of the mechanisms of propagandistic transfiguration of “socialist reality” and of the cultural or media discourse in the society of those times.

Keywords: identity phenomenon, media culture, audiovisual arts, media studies, classical and new media, word and image, literature-crazy.

Cadraj teoretic sau câteva clarificări conceptuale

Pornim de la premisa că identitatea este un construct dinamic ce implică acte de comunicare și o structură socială aidoma spațiului public în care entitatea respectivă se manifestă, dezvăluind indiciile unor proiecte existențiale latente și stiturile de viață defnitorii ale ființelor umane, iar mass-media a oferit dintotdeauna un context favorabil reprezentărilor identitare, fiind dominată, actualmente, de televiziune și noile media (de rețelele sociale, îndeosebi). Mecanismele de atracție și seducție vehiculate în cultura audiovizuală de azi creează un spectacol mediativ continuu, impulsionează și modelează schimbarea sistemelor de referință ale actorului social (individual ori

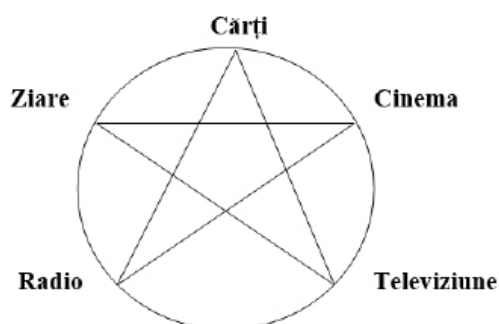
colectiv) și, astfel, capătă contur noile dimensiuni identitare.

Cultura mediatică include texte, imagini, sunete, asamblate după chipul și asemănarea unor spectacole captivante care penetrează urzeala vieții cotidiene, furnizând o panoplie întregă de elemente simbolice care sunt preluate de către receptori și utilizate în construcția identităților: naționale, etnice, culturale, profesionale, sociale etc. Astfel, cultura media „creează modele referitoare la identitatea masculină sau feminină, definește criteriile succesului și eșecului și semnalează cine deține puterea și cine nu. Cultura media contribuie la formarea perspectivelor asupra lumii și asupra valorilor umane fundamentale. Narațiunile și imaginile mediatice transmit simboluri, mituri și

resurse care facilitează constituirea unei culturi comune” [4, pp. 28-29].

Altfel zis, dacă ne propunem să analizăm mărcile identitare din cadrul „industriilor culturale/creative” moderne, vom sesiza că toate acestea se regăsesc în mai multe tipuri de media, grație unor tehnologii și discursuri distincte, care constituie diverse ipostaze ale comunicării de masă sau, mai nou, domenii ale culturii mediatice. Însă, pentru o circumscriere mai pregnantă a compartimentelor comunicării mediatice, am apelat la un text de anvergură clasică, un manual universitar de mare profunzime, dar și de o anume savoare în expunerea axelor tematice, care a cunoscut 15 ediții în limba engleză până la apariția versiunii românești [7]. Iată secțiunile nominalizate: 1. media tipărită, ziarele și revistele; 2. editarea cărților; 3. radioul și înregistrările audio; 4. fotografia și filmul; 5. televiziunea și înregistrările video; 6. media digitală; 7. internetul.

În fond, mijloacele comunicării de masă pot fi delimitate în două categorii: media tradiționale (clasice) și noile media (*new media*). Reieșind din acest fapt, comunicarea de masă din perioada regimului comunist a fost dominată de mediile de comunicare de factură clasică, iar inter-relațiile dintre cele cinci medii principale au fost reprezentate în formulă grafică prin ceea ce în limbajul experților din teoria comunicării se numește modelul circular al media [8, p. 363].



În conformitate cu modelul respectiv, fiecare media oferă similitudini sporite cu două medii „vecine”: astfel, în lipsa unui tip de media funcțiile sale sunt preluate și suplinite de către vecinii săi. Funcțiile cărții, spre exemplu, pot fi mai ușor preluate de către ziar sau de arta cinematografică; lipsa unui aparat de radio poate fi înlocuită de ziare și de televiziune etc. Condiția de bază a modelului rezidă în faptul că aceste asemănări și deosebiri sunt dissociate după necesitățile satisfăcute precumpănitor și după principalele satisfacții oferite. Așadar: a) oamenii apelează la ziare și radio/TV mai mult

pentru a se pune în contact cu realitatea, pentru a ști ce se întâmplă în lume (omul modern nu poate exista într-un vid informațional); b) ei optează pentru cărți și filme mai mult pentru a se îndepărta de realitate. Unii indivizi sunt marcați de aceste tipuri de comunicare, întrucât le procură o anume compensație la deficiențele cauzate de rolurile lor sociale (facilitează evadarea dintr-o realitate tensionată); c) oamenii mai cultivați preferă mediile tipărite, deoarece acestea stimulează curiozitatea, imaginația și atracția pentru studiu/cercetare; d) cei mai puțin instruiți preferă audiovizualul (programele de ficțiune). Universul imaginar al televiziunii oferă divertisment și relaxare, dar cumulează și invazia culturală de proastă calitate (fenomenul *kitsch*), când canalul TV este aservit unor interese comerciale; e) cartea constituie mijlocul de comunicare cel mai utilizat pentru „înțelegerea sinelui”.

Dacă analizăm conceptul de identitate din perspectiva tehnologiilor de comunicare, este oportun să apelăm la o viziune integratoare asupra evoluției culturii în general, elaborată de către un cunoscut filozof francez [6]. Pornind de la teoriile lui Marshall McLuhan, care a lansat faimoasa, dar paradoxala expresie *Mediumul este mesajul*, mediologul Régis Debray împarte istoria culturii universale în trei mari etape: *logosfera* (autoritatea supremă aparține cuvântului rostit, prezența autorului fiind definitorie), *grafosfera* (dominația cuvântului scris, imaginea este subordonată textului, iar unul dintre reperele modernității este instituția autorului – *Verba volant, scripta manent*) și *videosfera* (când „puterea imaginii” – preluând titlul unei renumite cărți a istoricului de artă René Huyghe – aproape că s-a generalizat).

Între elementele constitutive ale celor 3 categorii mediologice sau „lumi media” există o multitudine de interferențe, chiar dacă ele au fost prezentate într-o anume succesiune. Astfel, definind conceptele de **grafosferă** și **videosferă**, profesorul francez Daniel Bounoux arată că prima *mediasferă* din acest tandem demarează în momentul când „cartea devine instrumentul prin excelență al autorității simbolice și forma pe care trebuie să o capete informația, memoria, imaginația sau cunoașterea științifică”, pe când videosfera care s-a născut odată cu apariția ecranului de televiziune și, mai apoi, a calculatorului nu exclude grafosfera, însă „face concurență textului prin imagine și sunet, timpului decalat al textului scris prin directul audiovizual și prin interactivitatea proprie noilor tehnologii” [1, p. 148].

Într-un context oarecum asemănător, filozoful, sociologul și futurologul american Alvin Toffler, care a fundamentat binecunoscuta teorie a celor „trei valuri” în evoluția civilizației umane, a ținut să sublinieze un fapt destul de interesant: contactul între două culturi aflate în faze inegale de dezvoltare provoacă anumite seisme în cadrul celei mai puțin evoluată, declanșând așa-zisul fenomen de „ardere a etapelor” și adoptare a caracteristicilor civilizației mai avansate [5].

Mediologia furnizează instrumente utile pentru a regândi relația dintre mediul de comunicare și conținuturile culturale vehiculate, stabilind corelații inedite între activitățile simbolice – ideologie, politică, cultură, pe de o parte, formele de organizare și instituțiile de autoritate induse de cutare sau cutare mod de producție, de arhivare și de transmitere a informației, pe de altă parte. Astfel, multă vreme în mediile de comunicare audiovizuale, mai ales în spațiul cultural al fostei URSS, predomina o axiomă moștenită din cultura „omului tipografic” – prioritatea conținutului asupra formei. Însă, în conformitate cu paradigma „determinismului tehnologic”, mediul însuși instituie caracterul a ceea ce este comunicat, contribuind la nașterea unui nou tip de civilizație [10, p. 138].

Acestea fiind spuse, credem că analiza dimensiunilor identitare ale culturii mediatice din Republica Moldova în perioada regimului comunist trebuie raportată, în primul rând, la fenomenul cultural-artistic șaizecist, când s-a produs o „scurtă și efervescentă destindere culturală” (diagnosticul respectiv aparține criticului literar Andrei Țurcanu), întrucât „obsedantul deceniu” (1950-1960) a fost unul destul de arid în producerea de bunuri simbolice [12, p. 22].

Cultura mediatică în perioada „dezghețului” ideologic (viziune de sinteză)

Anii '60 ai secolului douăzeci fac parte, cu adevărat, dintr-un „deceniu al devenirii”, conform formulei plastice din subtitlul unui volum despre Teatrul „Lucaefărul” [13], al izbânzilor de ordin creator și al unor mari speranțe de viitor pentru o întregă generație de artiști dotați – din toate domeniile literaturii și artei, – ale căror traiecte artistice 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 fond, anii constrângerilor ideologice s-au suprapus peste o perioadă destul de complicată, când retorica propagandei și viziunile triumfaliste asupra vieții s-au manifestat din plin. După scurtul „dezgheț” ideologic din perioada post-stalinistă și „reabilitarea” parțială a clasicilor literaturii române, în Basarabia s-a declanșat o amplă resurrecție a vieții noastre culturale în toate direcțiile, deceniul 7 al secolului XX putând fi asemuit, păstrând proporțiile, firește, cu o „explozie” de tip iluminist.

O observație de bun-simț ne sugerează că dacă la ora actuală ne-au copleșit magia nenumăratelor ecrane care ne-au „invadat” literalmente traiul cotidian, ba chiar suntem tiranizați de un fenomen căruia cercetătorii culturii media i-au spus *videocrație* – intervalul temporal abordat în acest studiu poate fi încadrat, prin analogie, într-o perioadă dominată de *literaturocrație*.

Altfel zis, la început a fost cuvântul, ca în Sfânta Evanghelie după Ioan. De aceea, afirmația marelui nostru compatriot, lingvistul de talie internațională Eugen Coșeriu – „Acolo, în Moldova, toate au pornit de la *Frunze de dor*” – nu este deloc o exagerare. Credem că în literatura și artele românești din Basarabia anilor '60 noi am avut un triumf al emancipării culturale, ca să zic așa, trei centre de putere simbolică (și de atracție publică, bineînțeles): Uniunea Scriitorilor din Moldova, Studioul cinematografic „Moldova-Film” și Teatrul „Lucaefărul” care, la începuturile sale atât de frumoase și de mare perspectivă (1964-1971), când director artistic a fost actorul și regizorul Ion Ungureanu, devenise catalizatorul vieții noastre culturale.

În deceniul 7 scriitorul Ion Druță publică renumita dilogie *Povara bunătații noastre* (1970, prima parte *Balade din câmpie* este editată în 1963); scrie piesele *Casa mare* (1961) și *Doina* (1968). În anul 1966, văd lumina tiparului trei romane 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 poetul Aureliu Busuioc. În 1969, la Teatrul „Lucaefărul” este montată piesa *Radu Ștefan, întâiul și ultimul* de Aureliu Busuioc, interzisă de autorități după câteva reprezentații. Anul 1968 consemnează două evenimente literare cu adevărat remarcabile pentru destinele culturii noastre: publicarea volumului *Numele tău*, semnat de poetul Grigore Vieru (cu o prefață excepțională de Ion Druță) și *Sunt verb* de Liviu Damian.

În același timp, uniunile de creație, cenaclurile (îndeosebi, clubul literar „Miorița” de pe lângă Biblioteca Națională a Moldovei: fondatori – Mihai Cimpoi și Vlad Chiriac, în 1963), revistele și săptămânalele de literatură și artă – chiar dacă erau supervizate de politrucii regimului sovietic – au jucat un rol deosebit în culturalizarea cititorilor, în promovarea românismului etnic și cultural, anticipând într-o anumită măsură procesul de integrare a artelor în contextul general românesc: „Orele stelare ale literaturii (și culturii în genere) basarabene apar atunci când are loc o astfel de revenire la matca stilistică firească, o sincronizare cu etapele și momentele de vârf ale literaturii române” [3, p. 291]. În contextul respectiv, Congresul al III-lea al Uniunii Scriitorilor din Moldova, care și-a desfășurat lucrările în zilele de 14–15 octombrie 1965, a devenit un punct de reper pentru Mișcarea de emancipare națională a basarabenilor, de o mare încărcătură simbolică, întrucât au fost abordate probleme stringente ale științei, limbii și culturii naționale, culminând cu corolarul acestora – propunerea de revenire la alfabetul latin a „limbii moldovenești”. Nu întâmplător, congresul a fost taxat drept „naționalist”, mai ales pentru luările de cuvânt ale scriitorilor Ion Druță, Aureliu Busuioc, Mihai Cimpoi, Grigore Vieru, dar și a directorului școlii medii din Râșcani Leonid Colibaba.

Deceniul 7 al secolului XX s-a remarcat printr-o adevărată „explozie estetică” a filmului național. În pofida unei politici culturale marcate de numeroase restricții, la Studioul „Moldova-Film” sunt realizate mai multe filme de calitate care vor intra în „fondul de aur” al cinematografului național: *Omul merge după soare* (1961) de Mihail Kalik, *Ultima lună de toamnă* (1965) în regia lui Vadim Derbeniov, *Poienile roșii* (1966) de cineastul și poetul Emil Loteanu, *Gustul pâinii* (1966) de Valeriu Găgiu și Vadim Lâsenko, filmul regizorului Gheorghe Vodă *Se caută un paznic* (1967), alături de documentarele sale *Nunta* (1965) și *De-ale toamnei* (1966), creațiile de nonficțiune ale tandemului Vlad Ioviță (regie) și Serafim Saka (scenarii) – *Piatră, piatră* și bijuteria audiovizuală *Fântâna* (1966).

Filmele etalon ale cinematografului național au avut parte de ecouri favorabile pe plan internațional. Spre exemplu, despre pelicula *Omul merge după soare* a scris cunoscutul dramaturg și critic american John Howard Lawson în celebra sa carte *Film: the Creative Process. The Search for*

an Audio-Visual Language and Structure (1964), în care se menționează că narațiunea cinematografică a regizorului Mihail Kalik poate fi comparată cu renumita producție *Balonul roșu* (*Le ballon rouge*) a cineastului francez Albert Lamorisse, un scurtmetraj la hotarul dintre filmul documentar și cel de ficțiune, care a obținut „Palme d’or” la Festivalul de la Cannes (1956). Filmologul american mai notează: „Copilul (Sandu, n.n.) din *Omul merge după soare* este fascinat de viața orașului. El nu dorește să evadeze, ci să înțeleagă. Filmul e frumos și are momente de autentică emoție” [9, p. 125].

Să consemnăm și o mențiune specială despre poemul cinematografic *Poienile roșii*, în care s-a produs o echipă întreagă de actori-debutanți – Grigore Grigoriu, Svetlana Toma, frații Victor și Mircea Soțchi-Voinicescu: „Este capodopera lui Emil Loteanu și cel mai bun film românesc de inspirație rurală, *film aproape etnologic*, spun istoricii americani de cinema Mira și Antonin Liehni. Este o modernă Mioriță, baladă de viață și de moarte. Adevăruri simple și limpezi, eterne ca pământul, dobândesc o tonalitate hâtră, tipic moldovenească” [2, p. 466].

În același deceniu, filmul *Ultima lună de toamnă* după nuvela omonimă a scriitorului Ion Druță în viziunea regizorală a cineastului Vadim Derbeniov, va aduce în palmaresul studioului „Moldova-film” primele distincții de la Festivalurile cinematografice internaționale. Acestui film i-a fost decernat, în 1966, premiul Marea Cruce de Sud a Festivalului de la Mar del Plata (Argentina), Premiul Criticilor și Premiul pentru cel mai bun rol masculin (celebrului actor rus Evgheni Lebedev).

Avatarurile cenzurii. În scurt timp au fost interzise cele mai bune pelicule ale Studioului „Moldova-Film”; în 1969 „se stabilește cu traiul la Moscova” scriitorul Ion Druță; după apariția pe marile ecrane a peliculei *Lăutarii* (1971) își găsește refugiul la Studioul cinematografic „Mosfilm” poetul și cineastul Emil Loteanu; în 1972, învinuit de naționalism 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.

Se știe că arta cinematografică este una colectivă și foarte costisitoare. Este un lucru clar că „munca în echipă” presupune resurse și eforturi intelectuale conjugate. Însă, când îți este încălcat

simplul dar sfântul drept la libera exprimare, dacă ești un artist cinstit cu tine însuși, te simți nevoit să demisionezi din partidul oportuniștilor, pentru că îți este confiscat „stiloul” – camera de luat vederi. Așa au procedat scriitorii și cineaștii noștri Gheorghe Vodă, Serafim Saka, Vasile Vasilache care, o vreme, s-au aflat în statele studioului „Moldova-film”. S-a spus, nu o singură dată, un adevăr incontestabil: venirea în cinematografia națională a anilor '60 ai secolului douăzeci a unui grup întreg de tineri scriitori (Vlad Ioviță, Emil Loteanu, Iacob Burghiu, Aureliu Busuioc, Anatol Codru, plus cei nominalizați mai sus), reprezintă un fenomen extraordinar și că nu putem consemna ceva asemănător în alte cinematografii naționale din spațiul cultural ex-sovietic [11, p. 12]. Care ar fi fost actualmente cota cineaștilor moldoveni la bursa valorilor cinematografice europene sau chiar mondiale, dacă nu se amestecau impostorii, în mod brutal, în procesul de creație filmică?! – nu vom putea ști niciodată.

Ca parte integrantă a sistemului mijloacelor de informare și propagandă în masă din fosta Uniune Sovietică, Televiziunea Moldovenească a cunoscut fenomenul de „ardere a etapelor”, profitând de faptul că a luat ființă în timpul scurtei „liberalizări” post staliniste (1958). În deceniul 7 al secolului XX în audiovizualul moldovenesc a apărut o creație de excepție: *Colinda* (1968). La absolvirea Institutului Unional de Cinematografie din Moscova (celebrul VGIK), viitorul cineașt și scriitor Iacob Burghiu prezintă în calitate de lucrare de diplomă filmul televizat *Colinda*, care a fost înalt apreciat de către pedagogii moscoviți, dar abia peste 20 de ani, în timpul *perestroikăi* gorbacioviste, a fost demonstrat pe micile ecrane din Moldova. S-a considerat că pelicula plătește tribut unor vremuri revoluționare și că are grave lacune de natură *ideologică*, autorul fiind taxat ca „naționalist” cu vederi „învechite”.

Această înverșunată ofensivă ideologică era îndreptată mai ales împotriva acelei părți a culturii naționale, în care artiștii și scriitorii încercau să reînnoade firele lor de inspirație și de creație cu izvoarele mitice sau folclorice ale poporului nostru, conferind astfel produselor artistice un spor de autenticitate. Procedând în acest mod, adevărații creatori de literatură și artă tratau cu refuz convențiile ideologiei oficiale și, pe de asupra, strategia utilizată îi ajuta să transforme operele lor artistice într-o expresie de rezistență culturală față de tot ce submina elementul național, sacrul

milener, dimensiunea pur umană a consângenilor...

Prin ce a deranjat, totuși, *Colinda*? Fabula filmului e simplă. O văduvă este sfâșiată de durere, căci patru feciori a avut femeia și nici unul nu s-a întors la vatra strămoșească din cel de al Doilea Război Mondial. Căzută într-o disperare iremediabilă, ea pune la cale un fel de prăznuire, răspândind mai întâi printre consăteni zvonul că i s-au întors feciorii din marea bătaie. A tocmit lăutari pentru această neobișnuită petrecere, descinsă parcă din istoria strămoșilor noștri daci, a pregătit mâncăruri și un vin mai pe-alese, iar la momentul oportun le arată invitaților săi înscrisul prin care se atestă că cei patru feciori au căzut toți pe front.

Disperarea femeii este fără de margini. Într-o stare de acută criză sufletească, ea sparge toate geamurile casei îndoliate și, la drept vorbind, așteaptă din clipă în clipă moartea care s-o izbăvească de durere. Dar suntem în ajunul Crăciunului și o ceată de colindători nu ocolește casa văduvei. Mesajul colindei are pentru Ioana o valoare tămăduitoare, aproape miraculoasă. Rostirea colindătorilor trezește în ea setea de viață: o parte din cele pregătite pentru moarte – prosoape, dulciuri, bani... – ea le dăruie colindătorilor. Este, prin urmare, o narațiune filmică cu un mesaj profund uman, dar diriguitorii autohtoni ai culturii rareori au putut să fie sensibilizați de semnificațiile metaforice ori simbolice ale unei creații artistice.

Încă un lucru demn de reținut ține de faptul că rolul Ioanei a fost interpretat de actrița Valda Bruver, care făcea parte din trupa rusă a Teatrului Național „Vasile Alecsandri” din Bălți. Cu toate că n-a copilărit pe meleagurile noastre și n-avea de unde să ne cunoască în profunzime datinile și obiceiurile, actrița fiind născută în îndepărtata Siberie și angajată în teatrul bălțean la începutul deceniului 7, ea a reușit totuși să creeze un rol memorabil. Nu s-a cantonat în detalii pitorești, ci a exploatat din plin dimensiunile general-umane ale suferinței materne.

Pressing-ul ideologic asupra realizatorilor de producții audiovizuale s-a intensificat mai cu seamă în urma unei hotărâri a biroului Comitetului Central al Partidului Comunist al Moldovei din aprilie 1970, în conformitate cu care cele mai bune pelicule ale studioului „Moldova-film” (*Ultima lună de toamnă*, *Gustul pâinii*, *Se caută un paznic*, *Fântâna*, *Piatră, piatră...*, *Malanca*) au fost puse la index. În pofida faptului că studioul „Telefilm-Chișinău” nu era vizat direct în hotărârea în

cauză, totuși, diriguitorii televiziunii s-au străduit mereu să fie arhivigilenți față de producțiile televizuale care se refereau, chiar tangențial, la ființa națională a poporului nostru (mai ales că episodul *Colindei* încă nu-și stinsese ecoul).

Un detaliu semnificativ care, adesea, este trecut cu vederea în istoriile dedicate artelor audiovizuale din fosta țară a sovietelor. Cât timp numărul de televizoare nu era chiar atât de mare, comunicarea televizuală era văzută, mai degrabă, ca o atracție tehnică, menită să contribuie la culturalizarea poporului, grila de program fiind dominată de concerte, filme, spectacole televizate de tot felul...

Când însă audiovizualul obținuse toate însemnele unui fenomen mediatic de masă, ecranului TV i-au fost atribuite importante funcții propagandistice. Este suficient să consemnăm faptul că activitatea Studioului cinematografic „Moldova-film” era *supervizată* de secția Cultură și Învățământ a Comitetului Central al Partidului Comunist al Moldovei, pe când Televiziunea Moldovenească se afla în vizorul departamentului ideologic al partidului. În timp, publicistica de televiziune favorizează tot mai mult efectul propagandistic al discursului audiovizual, în dauna funcțiilor informative și educativ-formative ale mesajului.

Multe producții de televiziune sunt anemice, întrucât în procesul de elaborare a narațiunilor audiovizuale a fost subestimat rolul **viziunii regizorale** asupra materialului de viață, fiind privilegiat *conținutul ideologic al textului filmic*, iar repertoriul tematic era ținut strict sub control partinic și nu erau admise oarece devieri. În fond, televiziunea din Republica Moldova s-a aflat mereu în criză de identitate. În publicistica de televiziune cauza derivă din puternicul *pressing* ideologic exercitat asupra redactorilor și regizorilor TV, însă în domeniul programelor de tip artistic, a emisiunii-spectacol, lipsa de originalitate este, mai degrabă, consecința unei culturi profesionale reduse.

Concluzii

1. În perioada de *pressing* ideologic asupra creatorilor din sfera artelor și din domeniul culturii mediatice, statul totalitar era unicul proprietar

al mijloacelor de comunicare în masă. În virtutea acestui fapt, au existat conexiuni indestructibile între propagandă și artă, iar în procesul de construcție identitară a „omului nou” de către „ostașii frontului ideologic” au fost puse în aplicare inginerii machiavelice de tipul *homo sovieticus*.

2. Oamenii de cultură erau captivii unui dublu registru de creație, resimțind multiple tensiuni între două tipuri de discurs mediatic (de fațadă – „la comandă” și „câte ceva pentru suflet”).

Referințe bibliografice

1. Bougnoux D. Introducere în științele comunicării. Iași: Editura Polirom, 2000. 160 p.
2. Caranfil T. Dicționar universal de filme. Ediția a doua. Chișinău: Editura Litera Internațional, 2003. 840 p.
3. Cimpoi M. O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia. Chișinău: Editura Arc, 1996. 399 p.
4. Ciurel D. Cultura media: perspective retorice. București: Editura Tritonic, 2020. 386 p.
5. Crăciun A. Câteva principii mediologice. 2011. 11 p. – <https://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A27067/pdf> (vizitat 21.07.2021).
6. Debray, Régis. Curs de mediologie generală. Iași: Editura Institutul European, 2007. 412 p.
7. Dominick J. R. Ipostazele comunicării de masă. Media în era digitală. București: Editura comunicare.ro, 2009. 538 p.
8. Drăgan I. Comunicarea: paradigme și teorii. Volumul I. București: Editura RAO International Publishing Company, 2007. 724 p.
9. Lawson J. H. Film și creație. În căutarea unei structuri și a unui limbaj audio-vizual. București: Editura Meridiane, 1968. 481 p.
10. Mattelart A., Mattelart M. Istoria teoriilor comunicării. Iași: Editura Polirom, 2001. 176 p.
11. Olărescu D. Filmul. Valențele poeticii. Chișinău: Editura Epigraf, 2000. 142 p.
12. Țurcanu A. Critice. Arheul Marginii și alte narațiuni. Chișinău: Editura Cartier, 2020. 404 p.
13. Uvarova I. Teatrul „Lucașfăru”. Un deceniu al devenirii. Chișinău: Editura Literatura Artistică, 1991. 140 p.

**АРТ-ЭПИСТЕМА НАЦИОНАЛЬНОЙ
САМОИДЕНТИФИКАЦИИ В УСЛОВИЯХ
ПОСТКОЛОНИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРНОЙ ТРАВМЫ**

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2021.30-2.16>

Rezumat

Epistema artistică a autoidentificării naționale și particularitățile ei în cultura traumatizantă postcolonială

La începutul mileniului, narațiunea științelor artei s-a îmbogățit cu un amplu polilog analitic: de la previziunile eshatologice ale sfârșitului crizei de teorii și practici la utopiile multiculturalale ale „artei globale”. Elementul principal, în acest context, este alcătuit din studiile transdisciplinare ale problemelor autoidentificării naționale și din revizuirea epistemelor artei regionale în noile realități geoculturale, în special, cele care s-au reflectat rafinate în domeniul traumei postcoloniale a discursului identitar național. Acest aspect este deosebit de relevant pentru țările spațiului post-sovietic, deoarece dezvoltarea lor culturală și artistică este sub presiunea a două paradigme la fel de traumatizante: rusificarea aparținând trecutului și paradigma occidentalizării, care se declară a fi manifestarea a libertăților democratice. Cu toate acestea, fiecare dintre ele provoacă amnezie în memoria istorică și culturală a națiunilor, amenințând să conducă la colaps. Doar un studiu atent al cauzelor și consecințelor acestui fenomen civilizațional, precum și studiul influenței negative a ideologiei de piață a industriei culturale, vor ajuta la evitarea depersonalizării artelor și culturilor naționale, păstrând posibilitatea înfloririi în viitor a indigenului. Articolul marchează punctele dureroase în rezolvarea acestei probleme de către artiștii și criticii contemporani din diferite țări, inclusiv din Ucraina, care amenință cu instabilitate viitorul.

Cuvinte-cheie: epistemă artistică, indigenizare, autocolonizare, traumă culturală postcolonială, autoidentificarea națiunilor, occidentalizare, rusificare, artă contemporană.

Summary

The art episteme of national self-identification in the context of postcolonial cultural trauma

At the turn of the millennia, the narrative of the art sciences was enriched by an extensive analytical polylogue: from eschatological forecasts of the end of the crisis of theories and practices to the multicultural utopias of “global art”. A solid sector in this context is made up of trans-disciplinary studies of the problems of national self-identification and the revision of regional art epistemes in the new geocultural realities, in particular, those refracted in the field of postcolonial trauma of national consciousness discourse. This aspect is especially relevant for the countries of the post-Soviet space, because their cultural and artistic development is under the pressure of two equally traumatic paradigms: the Russification one belonging to the past, and the Westernization paradigm that declares itself to be the manifestation of democratic freedoms. However, each of them leads to amnesia in the historical and cultural memory of nations, threatening to collapse. Only a careful study of the causes and consequences of this civilizational phenomenon, as well as the study of the negative impact of the market ideology of the culture industry, will help to avoid depersonalization of national arts and cultures, while preserving the possibility of indigenous flourishing in the future. The article pinpoints the pain points identifies the sensitive issues in solving this problem by contemporary artists and critics from different countries, including Ukraine, leaving open the final effective fixation of the situation, which increases the catastrophic bifurcation by unstable development.

Keywords: art episteme, indigenization, self-colonization, postcolonial cultural trauma, self-identification of nations, Westernization, Russification, contemporary art.

Летом 2016 года в Университете Загреб (Хорватия) прошла международная конференция «Искусство и политика в Европе в современный период», где подчеркивалась возросшая в наши дни тонкая взаимосвязь между постоянно изменяющимися струк-

турами социальных, политических, экономических систем, трансформация взаимоотношений между которыми корректирует культурно-художественный ландшафт цивилизационного сообщества, а в его контексте и каждой нации в отдельности, таким об-

разом влияя на диалог между искусством, критикой, художественными институциями (музеями, галереями, выставочными залами, научными учреждениями...), идеологией, пониманием арт-эпистемологией критериев качества, ценности, традиций, идентичности [4, с. 4-5]. Иными словами, социальные аспекты арт-производства сегодня усиленно анализируются в весьма обширном транс-дисциплинарном поле (причем западноевропейская научная мысль все активнее возвращает из небытия классические методы эстетического суждения при оценке современной культурно-художественной ситуации). Впрочем, подобную оптику стереометрии использовали еще столетие тому украинские интеллектуалы, например, Л. Цегельский, который в брошюре «Русь-Украина», изданной в 1901 и 1916 годах, напоминал: нация – это все те люди, что ощущают себя единым целым, ибо их объединяет общая традиция, и общие культурные, экономические и политические интересы, а значит нация во имя самосохранения обязана отстаивать свои интересы, в частности противостоять русификации [25]. Тогда отечественная периодика не теряла надежд на возрождение украинской культуры в свободной семье европейских держав, ибо «украинцы как наследники наидревнейшей эллинской культуры на востоке Европы принадлежат к перворядным полноценным народам мира», поэтому современники обязаны помнить, что «народ есть нечто большее чем факт, и перед тем как стать динамичной силой, он должен стать идеей», подчеркивал В. Пачовский в докладе «Мировая миссия Украины», призывая молодежь проснуться ото сна и сформировать из народа само-осознанную нацию [24, сс. 11-12, 15]. Об особенностях национальной культуры и искусства Украины в 1920 году говорил и Д. Антонович, подчеркивая: «...с десятого века и до настоящих дней Украина обладает своей историей искусства, и как каждая культурная европейская нация вместе со всей Европой переживает все фазы художественного развития, принимая все общеевропейские стили, всегда преобразовывая их силой своего национального гения... Во времена, когда Украина была политически самостоятельным государством, в периоды стилей романо-византийского и барокко, украинское искусство достигало наибольшего расцвета. Теперь, когда

в кровавой борьбе Украина снова борется за политическую независимость, мы имеем полное право надеяться, что в независимом государстве придет третий период блистательного расцвета украинского искусства» [19, с. 11].

Сложная историко-политическая канва украинских событий в целом совпадает с той, что обрисовал заведующий кафедрой истории искусств Бирмингемского университета Мэтью Рэмпли, автор монографии «Наследие, идеология и идентичность в Центральной и Восточной Европе» (2012), в своем выступлении на конференции в Загребе. Так он отметил: «С конца XIX века арт-аналитики фиксируют преобладающую роль национализма как ведущей ценности, причем специалисты по Центральной Европе, с одной стороны, отмечают возрастающее участие искусства в различных локальных движениях «национального возрождения»; с другой, хотя модернизм и стремится дистанцироваться от национализма в пользу авангардных интернациональных ценностей, но уже на рубеже 1920–1930-х национализм возвращается...», правда, политические предпочтения властей того или иного государства неизбежно вносят свои идеологические коррективы [13, с. 14]. Следуя этой наррации, можно апеллировать и к факту трансформаций постмодернистского импульса, что возник в 1930-х в латиноамериканских странах с мотивацией именно национально-индихенистского возрождения, о чем напоминает Перри Андерсон, говоря, что уже в 1950-х эпистема постмодернизма инверсивно редуцирует под влиянием идеологии рынка позднего капитализма [18], предоставляя основания для жесткой критики Г. Зедльмайром, Ф. Джеймисоном, франкфуртцами и другими аналитиками.

В этом смысле специфика украинского национального арт-движения заключалась в том, что в течении прошлого столетия культурная эмансипация нации сначала сопротивлялась жесткой русификации, а с падением Берлинской стены из-за культурной травмы вяло противостоит энтропным процессам посткультурной ассимиляции западноевропейской модели, особенно контемпорарной «парадигме без парадигмы», которая все более масштабно завоевывает ряды своих адептов. При этом приоритеты пассионарной элиты национального искусства и критики силь-

но не изменились в сравнении с началом XX века, все также отстаивающей необходимость возвращения к эллинистическим традициям арт-практики и европейским духовным постулатам высокой эстетики классической философии [20]. Эта немногочисленная когорта деятелей культуры и искусств говорит об опасностях пост-колониального сознания, приводящего нацию к «само-колонизации», к амнезии исторической памяти. Как утверждал американский социолог Нил Смелзер: «Культурная травма — это прежде всего угроза культуре, с которой индивиды данного общества идентифицируют себя», и соответственно травма влияет на способ мышления социума, на установки его культурных институций, а также на арт-эпистему, ибо травма является «инвазивным доминирующим событием, которое, как считается, подрывает или угнетает один, или несколько, существенных элементов культуры, или культуру в целом», как например, это имело место в станах Восточноевропейского блока советского периода истории, представляя энтропийную опасность национальному развитию в будущем [14, сс. 38-40]. Вот почему Смелзер настаивал на плотной работе интеллектуальной элиты наций с культурной памятью, где задачей искусства является стимуляция коллективного сознания, борьба с коллективной амнезией и равнодушием, превращающих нации в манкуртов. Для этого необходимо нюансированное ощущение культурной памяти: *что и как* помнить, ибо точка зрения стран Востока Европы и Запада на явление советской истории разнится. Тем более что ныне в постсоветском арт-пространстве осуществилась замена одного навязанного извне паттерна сознания (русификации) другим (вестернизацией), что на первый взгляд кажется демократическим выбором, однако он не освобождает от колониального сознания, а наносит такие же травмы, как и предыдущий паттерн. Концепция Смелзера получила развитие, в частности американский культуролог Кэти Карут и доктор искусствоведения из Венгрии Эдит Андраш подчеркивают: не следует переживать из-за запоздалой реакции наций на процесс осознания травматических событий, это всегда происходит с задержкой, по мере избавления от симптомов амнезии. Однако индигенизация не всегда ведет к адекватной самоидентифи-

кации наций, нередко завершаясь рецидивом негативных моделей. Например, «культурная глобализация, распространившись в мировом масштабе в девяностые, достигла Центрально-Восточноевропейского региона сразу после краха советской спутниковой системы, запустивши тут контрпроцесс де-глобализации через когда-то доминирующую культурную силу „советизации”», ибо единственное объединяющее страны бывшего Восточного блока — «общее прошлое, затиснутое между двух экспансивных глобализационных парадигм: либеральной западного типа и анти-либеральной, социалистической советского типа», эта дихотомия культурного развития обусловила специфику арт-бытия постсоветского пространства, где творческая элита искренне желала очиститься от коммунистического нарратива в культуре и искусстве. Так, в Венгрии в специальные резервационные парки по типу Музея мадам Тюссо были собраны памятники советского времени, или в особый Дом террора (Terror Háza) в Будапеште собраны документы преступлений против человечества нацистских и советских тоталитарных режимов с целью коллективной терапии сознания, поскольку «память о глобализации советского типа все еще остается с нами» [2]. Андраш описывает современные проекты художников, пытающихся переосмыслить травмы советского нарратива, в частности с использованием в качестве идеологических маркеров прошлого монументальной пластики советских времен, что было воспринято социумом скорее издевательством над прошлым. Между тем, Андраш не фокусируется на тонкой подмене парадигм, вследствие чего вестерн-модель художественного высказывания в точно тот же способ паразитирует на колониальном сознании нации как ранее это делала «советизация». И именно в этом аспекте логику Андраш дополняют аргументы болгарского историка культуры Александра Киоссева, автора понятия «self-colonizing cultures». Профессор Киоссев утверждает, что не всегда нации могут беспрепятственно торить свой субъектно-уникальный вектор культурного развития, ибо по своей воли становятся «self-colonizing cultures», импортируя «чужие ценности и модели цивилизации, увлеченно колонизируя свою аутентичность» [9, с. 114]. Ученый также объясняет:

«Само-колонизация происходит в момент, когда возникает маленькая маргинальная нация», культура которой в силу исторических обстоятельств пребывала на периферии экономически успешных стран, вследствие чего она начинает целенаправленно подчиняться мягкой силе их культурного воздействия, «без вторжения фактически превращаясь в колонию»; т.е. постсоветские нации, как сторонние наблюдатели успешного развития Запада, в погоне за сомнительным «цивилизационным рейтингом» самовольно «признают внешнее культурное превосходство», по сути утверждая механизм колониального доминирования культуры-донора в ситуации «гегемонии без власти» [11]. По сути такие нации ошибочно воспринимают себя культурой «отсутствия», «отсталости», продуцируя стереотип социального воображения как неполноценной культуры, вынужденной зарабатывать авторитет у европейских стран, представляемых колониальным ядром, где все самое качественное: демократия, политика, экономика, искусство; и чтобы ощущать себя также действующей силой мировой истории в качестве части «образованного человечества» такие нации-сателлиты культивируют на правах само-идентификационного культурно-художественного эталона «политику импорта моделей», делая процесс европеизации кабаньим-травматическим, закрепляя в сознании унижительную второсортность.

Следует отметить, что идеи Киоссева, объясняющие амбивалентность процесса «европеизации» болгарской культуры середины 1990-х, редуцированной в травматическое формирование псевдо-идентичности, подхватили и развили на местном материале многие европейские ученые, так что в 2018 году Киоссев констатирует: методы анализа пост-колониализма применяли прибалтийские, польские, австрийские и другие западные аналитики, так что его дефиниция «само-колонизации» ныне конкурирует с синонимичными терминами («балканизм», «гнездовой ориентализм», «руританизм», «крипто-колониализм» и т. д.) [10]. В украинских реалиях концепция Киоссева также актуальна, ибо слишком заметны негативные, точнее кризисные, последствия «гибридизации европоцентристских норм и ценностей, создающих череду странных парадоксов»,

особенно в контексте contemporary эпистемы, которая усугубляет «болезненное сознание культурного отсутствия», вследствие чего нации прививается парадигма второсортности. По крайней мере вместо Дома террора, открытого в Будапеште в 2002 году, в Киеве 2006 года на средства известного олигарха открывают международный центр современного искусства PinchukArtCentre, который в 2011 пафосно утверждает международную премию для молодых креативных художников, а в 2019 (обнажая истинную цену своей филантропии) решает конфликт с профсоюзом медиаторов их увольнением. Во истину: «Европа, цивилизованный мир в целом, обладают всем тем, чего у нас нет; они — есть тем, чем мы не являемся», и как следствие «идентичность подобной культуры изначально маркируется болью и стыдом, а если обобщить – травмой глобального отсутствия» [9]. Парадоксальным является факт того, что Украина, обладая древней историей и культурными традициями, в процессе формирования своей идентичности в сложных и травмирующих национальное самосознание историко-политических условиях, до сих пор, уже в условиях «вестернизации», не может избыть стрессового пост-колониального мышления, настырно и некритически калькируя западную модель культуры, и тем вновь нанося себе ущерб. А ведь еще в 1900 году политический и общественный деятель Н. Михновский в докладе «Самостійна Україна» говорил о том, что вследствие русификации, «уничтожающей древнюю культурность украинской нации» ее формирование тормозится, поэтому «наши массы некультурные, но в самом этом факте некультурности находим самый лучший, могучий, убедительный аргумент и основание для того, чтобы положить своим идеалом политическое освобождение нашей нации», поэтому интеллигенция обязана взять на себя это задание, ибо «мы ощущаем свое существование и индивидуальное национальное „Я”» [23]; как видим, XXI век мало что изменил в повестке дня пассионарной элиты.

Между тем мир становится свидетелем утверждения нарратива Westlessness — «беззападности», так что даже Запад пытается быть менее западным, ведь с падением Берлинской стены Запад тоже ощутил, что нечто утратил (по крайней мере осознал исчезновение чет-

кой гео-политической конфронтации), а значит нациям постсоветского пространства необходимо вновь переосознать исторический опыт, поскольку, по мнению Эдит Андраш, культура и искусство Восточноевропейского региона все еще под воздействием постколониальной травмы, которая не прошла стадии «инкубационного периода». Соответственно, требуя сатисфакции от культуриндустриальной идеологии, извратившей утопическую мечту модернистского нарратива, современность в лице творческой элиты обязана ответить в чем кроется истинный принцип надежды травмированных наций, которые так неразумно променяли Past на вестернизированный Post.

Профессор Ягеллонского университета Пйотр Штомпка в известном эссе «The Trauma of Social Change. A Case of Postcommunist Societies» анализировал посткоммунистическую травму в аспекте не критической адаптации культурных продуктов западной модели, вследствие чего происходит «разрыв культурной стойкости, наследственности и идентичности коренных групп» [15]. А когда речь заходит об искусстве восточноевропейских художников, то тут, согласно Андраш, особенно наглядно проявляет себя феномен корреляции «посткоммунистического похмелья с элементами хищнического капитализма», но из-за темпоральной пролонгированности процесса в коллективном осознании «культурная травма влияет на общество в целом, не на отдельного индивида», нуждаясь в постоянных обсуждениях [2].

В этом контексте интересна позиция индийского куратора и теоретика искусства Ранджит Хоскот, а именно — внимание к «утратам региональной истории» в условиях тотальной глобализации; к последствиям кризиса национальной культуры и искусства, когда рынок и выставки превозносят мировую арт-продукцию, реплицирующую западную арт-эпистему, а культура пост-колониальных стран «третьего мира» встраивается в глобальную систему геополитической конъюнктуры, мало чем отличающуюся от стратегий времен холодной войны, ибо региональный опыт индихенизма нивелируется. Однако локальное противодействие посткультурной унификации все же существует, и такие «regional modernities or regional intellectual formations» уже теперь бо-

рются с последствиями амнезии, и формируют будущее культуры нации [6, сс. 187, 188]. В частности, возвращается в интеллектуальное пространство литературная классика, благодаря которой индийская культура вошла в транс-культурный контекст. Речь идет о наследии Тагора, Неру, Ганди, Амбедкара, которые предвидели глобальные изменения, «содействуя транс-культурным связям нации далеко за ее пределами», освобождая нацию от оков колониального сознания с тем, чтобы она не отвернулась от мира, но, чтобы шла ему на встречу [6, сс. 189, 190].

В Украине, как и других постсоветских странах, которые тяжело изживают последствия постколониальной травмы, пассионарная часть теоретиков и художников пытаются найти баланс между адаптацией современных западноевропейских тенденций и сохранением субъектной национальной идентификации [20].

Подобные размышления особенно сложны в гибридно-милитарной ситуации, когда в условиях войны нация возрождает свой язык, веру и культуру, подтверждая правоту Джона Хатчинсона, который в книге «Нации как зона конфликта» (2005) подчеркнул: нация как вообразимое сообщество является относительно новым историческим событием, длящимся по сей день, поэтому «не может быть окончательного определения национальной идентичности», ибо «формирование нации протекает в процессе испытаний и ошибок, или жестких споров», где ни существование Европейского Союза, ни процесс глобализации «не завершат эру наций, но приведет к новой борьбе за формирование нации», поэтому «идеал нации как доброго и автономного общества является мифом» [7, сс. 74, 87, 111, 147, 159]. Полиморфизм отношений арт-производства и социополитического бытия, усложненный глобальными катастрофами, пандемией, войной, заострил экзистенциальные аспекты в контексте самоидентификационной парадигмы, что, например, придало особого драматизма сентябрьскому проекту 2020 года современных художников, презентовавших в «Галерее Илько» Ужгорода выставку «Расскажи мне про тишину», атмосфера которой продемонстрировала факт того, что этот внутренний разлом в мироощущении художников обнажает проблему иного рода: проблему

постколониальной травмы, деформирующей культуру нации инородными моделями «вчувствования» (В. Воррингер).

Искусство стран с постколониальной травмой продуцирует культурную идентичность в состоянии бифуркации, отражая конфронтацию между сторонниками возрождения традиций национального «культуротворения» и адептами некритической репликации западного контемпорарного опыта, множасьего в планетарном масштабе. Это противостояние, ввергающее искусство в гистерезис, европейские аналитики определяют «парадоксом современности» или «парадоксом ассимиляции», однако в мультикультурном пространстве ассимиляцию еще на рубеже миллениумов понимали вульгарно, на уровне механической культурной конвергенции, т. е. культура большинства поглощала меньшинство «новичков» (*Gerd Baumann*), но теперь подобное устаревшее представление подвергается критике, например профессором Амстердамского университета Йоланд Янсен [8, сс. 14, 17]. Между тем, именно устаревшее толкование, что бытует в среде представителей contemporary art, навязывая художникам и критикам верификацию якобы их истинной современности, стало нормой социокультурного восприятия украинской нации, неподозревающей, что идея «культурной конвергенции» противостоит ее культурной памяти, порождая синдром «культурной амнезии», и явно угрожая энтропией. Такому положению «подыгрывает» постколониальная культурная травма, которая от фобии этнической сегрегации, замкнутой циркуляции исключительно в традициях прошлого, направила сознание нации в поле вульгарного мультикультурализма, лишенного адекватного понимания динамической взаимосвязи культурной и межкультурной памяти в контексте «неформального обоснования морального, культурного и религиозного плюрализма» [8, с. 19]. К счастью, пассионарная группа западных аналитиков объясняет тонкости полиморфной амбивалентности мультикультурализма, где секулярная практика глобализационной стратегии американской версии посткультуры внедряется в первую очередь постсоветскими культурами экономично слабых стран, а также и вполне успешными культурами капиталистических держав. Они

доказывают, что настоящим качественным интеркультурализмом может быть интеграционный диалог наций разных религиозных верований, где разнообразное большинство не претендует на аннигиляцию меньшинств с их культурно-художественными особенностями, но взаимно обогащают свой опыт на основе толерантного диалогизма. И наоборот: понимание творческой свободы как зависимости от диктата идеологии рынка, а суверенно-государственного формирования культуры – актом ассимиляции с конвергентным большинством, является небезопасным движением в сторону культурной амнезии, ведь внедрение стратегии «американизации» усредняет и гомогенизирует культурные процессы в мировом масштабе. Точно так действовала политика русификации, которую ныне сменила идеология арт-рынка, извлекающая прибыль в ущерб национальным культурным интересам. Вот почему нации, если они видят себя субъектом истории, должны стремиться избегать политики культурной мимикрии, заглядывания на экономически сильных доноров, искореняя в своем мышлении травматичный синдром жертвы, в частности в контексте арт-эпистемологии, в пользу само-идентификационных движений национального возрождения. Например, британский аналитик Пол Гилрой подчеркивает, что легитимация плюрального постмодерного общества процветает в первую очередь среди наций с постколониальным мышлением, так функционирует культурная травма, переноса из прошлого культурно-политическую конфликтность колониальной идеологии, и именно ее адаптирует вульгарный мультикультурализм [5].

Вот почему нациям в условиях прессинга глобализации необходимо искать оптимальных решений, касающихся процессов формирования национальной идентификации, коррелируя локальную идентичность с международным гуманитарным контекстом «в разных художественных, языковых, политических, исторических, культурных и географических условиях» [1]. А значит необходимо учитывать факт того, что истинному мультикультурализму, ориентированному не на политику, а на культуру, противостоит секулярно-ассимиляционная его версия, тождественная глобализационной унификации,

которой и служат адепты постконцептуально-контемпорарной art-эпистемы, способствуя амнезии культурной памяти нации. В этом плане суверенные государства постсоветского пространства не имеют иного пути как освободиться от культурной травмы, создавая на базе локальных традиций свои оригинальные культуру и искусство с учетом толерантной конвивиальности межкультурных диалогов. Примером актуализации в Украине подобных творческих стратегий может служить открытие 24 августа 2020 года на празднование Дня независимости страны в сквере прифронтового Краматорска проекта местного скульптора Вячеслава Гутыри «Рожденные в Украине»: среди зеленого партера газона были установлены выполненные в песчанике пластические композиции, посвященные главным персонам украинского авангарда – А. Архипенко, К. Малевичу, М. Бойчуку, Д. Бурлюку, стилистика которых помимо того что визуализировала творческие особенности каждого из этих гениев-экспериментаторов, подтверждала правоту известного постулата, артикулированного С. Гордынским, согласно которому «преемственность мелодичной графичности» действительно стала «духовой основой», фундаментом творческого мировосприятия украинцев [21; 22].

И еще одна причина говорить о подобных пошаговых успехах изживания культурной травмы постколониализма: сегодня считается нормой официальная статистика планетарного овеществления искусства, инвертирующего его в посредственный дизайн, где художник под воздействием культуриндустриального рынка теряет свою индивидуальность в репликации клише инструментального рассудка. Катастрофа, о печальных последствиях которой предупреждали Т. Адорно, М. Хоркхаймер, Г. Зедльмайр, настигла всех нас: «мир искусства за последние 30 лет превратился в boutique бизнес-сектора крупнейшей мировой индустрии», где «арт-рынок существует взаимосвязанной глобальной сетью, в которой доминируют многомиллиардные корпорации и инвесторы, ориентированные на прибыль» [16]. Как следствие, констатирует Филип Вроблевски (Ягеллонский университет), contemporary галереи манифестируют «искусство без искусства», ставя под сомнение собственно принцип искусства [17]. Пост-

культурная инверсия игнорирует профессионализм, само эстетическое суждение и навык трансцендентного мышления, без которых цивилизационное развитие невозможно, ибо, согласно Гегелю, высший акт разума, есть акт эстетический. В Украине, кстати, культура нации формировалась именно на гегельянской платформе.

Между тем, размышляет Райан Кроуфорд, заведующий кафедрой Венского частного университета Вебстера, «многие актуальные проблемы contemporary art являются неотъемлемой частью эстетической теории Адорно, и его мысль оказывается наиболее поучительной именно в те моменты, которые кажутся самыми проблематичными» [3]. Так пассионарная часть современных эстетиков остерегается: отказ в эпоху посткультуры от сущности искусства и трансцендентной алетей необратимо ведет цивилизационную культуру к коллапсу, посему и в пространствах гуманитарных, несвободных от вездесущей энтропии, мы также «несем ответственность за деградацию природы, за разрушения и производство гигантского количества отходов» [12]. Соответственно, арт-эпистемология, погрязшая в конфликтах между прошлым и современным, национальным и космополитическим, пробуксовывает в так называемом «paradox of modernity», даже в контенте нового медиа-арта, когда, согласно Ф. Вроблевски, апеллирующему к иконоборческому понятию Бруно Латура в развитии конфликта эстетики с цифровыми технологиями, иконоборческие contemporary «артефакты имеют больше общего с неясным шаманизмом или бессмысленной версией дадаизма, нежели с конструктивными действиями, которые задают важные вопросы о способе существования человека в мире», ведь «интерес к форме, техническим возможностям, параметрам – это все части слепого фетишизма, уединенности в технологических способах массовой информации, в которых отсутствуют эпистемологические горизонты». Аналитик соглашается с тезисом Ж. Бодрийяра относительно каверзного характера контемпорарного артизма, манипулирующего неспособностью неподготовленного реципиента сформировать хоть какое-то критическое суждение, но зато живо рефлексирующего на инфантильные трюки. Выходит, что «эгалитарность нового медиа-арта позволяет

нам игнорировать малейшее культурное благородство, обходя и существенную роль образования, с чем раньше было невозможно не считаться...» [17, с. 118].

Подводя итог сказанному, следует отметить: термины «global art» и «global art history», появившиеся в миллениум, распространившись в академических и коммерческих арт-пространствах в качестве маркера нивелиции гео-культурных рамок мультикультурным «гомункулусом» современности, отнюдь не является свидетельством интеллигентного прорыва критики к триумфальному завершению затянувшегося кризиса посткультуры. Правильнее было бы расценивать подобное «новшество» еще одним симптомом глубокого культурно-художественного гистерезиса, выход из которого каждая нация во избежание бесславного коллапса обязана искать прежде всего с учетом тщательного анализа стратегий самоидентификации, в контексте которых не менее тщательно выверяются пути преодоления постколониальных культурных травм, в сфере арт-эпистемы в первую очередь, поскольку искусство с неукратимой педантичностью зеркально отображает, возвращая цивилизации, весь многосложный кластер социально-политических проблем и конфликтов, сотрясающий из века в век «воображаемые сообщества» (Б. Андерсон), где, по справедливой констатации украинского современного философа Алексея Босенко, «не искусство в своих превращенных формах создает чувства», «сущность чувств сама по себе удивительна, но постигаема, однако, в образах бесконечности и вечности, а не в понятиях», «поэтому модное ныне якобы переосмысление прошлого, на самом деле есть увечная попытка самоутверждения в сиюминутности», «эстетизация теперь — это унижение настоящего насилем», а истинной свободы через насилие не достичь, ибо она приходит только тогда, когда можешь видеть незримое [20, с. 353, 357, 359, 582].

Способность потрясаться — высока,
И непривычность чувства драгоценна
Тем, что роднит с безмерностью вселенной
<...>
Мир бытия — досадно малый штрих
Среди небытия пространств пустых
Гете. Фауст (пер. Б. Пастернака).

Библиография

1. Advancing Multiculturalism, Post 7/7 / Edited by John Eade, Martyn Barrett, Chris Flood and Richard Race. Cambridge Scholars Publishing, UK. 2008. P. VIII.
2. András E. An Agent that is still at Work. The Trauma of Collective Memory of the Socialist Past. In: Writing Central European Art History. 2008. P.5–21. Режим доступа: https://www.academia.edu/36322200/An_Agent_that_is_still_at_Work_The_Trauma_of_Collective_Memory_of_the_Socialist_Past
3. Crawford R. Index of the Contemporary: Adorno, Art, Natural History. In: Evental Aesthetics: Aesthetic Intersections 2. Vol. 7, No. 2, 2018, pp. 32-70.
4. Damjanović D., Magaš B. L., Miklošević Ž. Art and Politics in Europe in the Modern Period. In: Art and Politics in Europe in the Modern Period. 29 June – 2 July 2016, Zagreb, Croatia. Zagreb, 2016. Режим доступа: https://www.academia.edu/30362462/Art_and_Politics_in_Europe_in_the_Modern_Period
5. Gilroy P. Multiculturalism and post-colonial theory. In: The Oxford Handbook of Political Theory. Oxford: Oxford University Press. 2006.
6. Hoskote R. Global Art and Lost Regional Histories. In: Art in the Global Present. Edited by Nikos Papastergiadis and Victoria Lynn. Published by UTS e-Press University of Technology Sydney. 2014, pp. 186-191.
7. Hutchinson J. Nations as Zones of Conflict. London: Sage, 2005.
8. Jansen Y. Secularism, Assimilation and the Crisis of Multiculturalism: French Modernist Legacies. Amsterdam University Press, 2013.
9. Kiossev A. Notes on Self-Colonizing Cultures. In: Cultural Aspects of the Modernization Process. Oslo. 1995. Re-printed in: After the Wall. Art and Culture in post-communist Europe. Modern Museum, Stockholm 1999.
10. Kiossev A. Self-Colonization revised. Colonialism, Self-Colonization, Post-Colonialism, Post-Totalitarianism. The competition of concepts and historiographical perspective. Justus Liebig University Giessen 2018. Режим доступа: <https://www.uni-giessen.de/faculties/gcsc/gcsc/events/semesteroverview/archive/Summer%20Term%202018/master-classes/mc-alexander-kiossev>

11. Kiossev A. The Self-Colonizing Metaphor. In: Atlas of Transformation. 2008. Режим доступа: <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/s/self-colonization/the-self-colonizing-metaphor-alexander-kiossev.html>
12. Mussett Sh. Irony and the Work of Art: Hegelian Legacies in Robert Smithson. In: Evental Aesthetics. Vol. 1, № 1 (2012). Aesthetics After Hegel, pp. 48-76.
13. Rampley M. Beyond the National Paradigm. In: Art and Politics in Europe in the Modern Period. Режим доступа: https://www.academia.edu/30362462/Art_and_Politics_in_Europe_in_the_Modern_Period
14. Smelser N. J. Psychological trauma and Cultural Trauma. In: Cultural Trauma and Collective Identity. Jeffrey C. Alexander, Ron Eyerman, Bernhard Giesen, Neil J. Smelser, Piotr Sztompka. Berkeley, CA, and London, UK: University of California Press, 2004, pp. 31-59.
15. Sztompka P. The Trauma of Social Change. A Case of Postcommunist Societies. 2004. In: Cultural Trauma and Collective Identity. Jeffrey C. Alexander, Ron Eyerman, Bernhard Giesen, Neil J. Smelser, Piotr Sztompka. Berkeley, CA, and London, UK: University of California Press, 2004. 314 p.
16. Welcome to the Age of the Art Industry. The Art World Is Over. In: Artnet news. Intelligence Report. Fall 2019. Режим доступа: <http://www.artnet.com/artnet-intelligence-report/>
17. Wroblewski F. The art without Art. In: Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego МС-ССХХХ. Prace Etnograficzne, 2013, tom 41, z. 2, ss. 113-119. Режим доступа: https://www.academia.edu/9878375/The_art_without_Art
18. Андерсон П. Истоки постмодерна. Москва: Изд. дом «Территория будущего», 2011. 208 с. / Anderson P. Istoki postmoderna. Moskva: Izd. dom «Territoriya budushego», 2011. 208 s.
19. Антонович Д. Українське мистецтво. Конспективний історичний нарис. Прага–Берлін: Видавництво «Нова Україна», 1923. / Antonovych D. Ukrayins'ke mystetstvo. Konspektyvnyu istorychnyy narys. Praha–Berlin: Vydavnytstvo «Nova Ukrayina», 1923.
20. Босенко А. Случайная свобода искусства / Институт проблем современного искусства Академии искусств Украины. Киев: Химджест, 2009. 584 с. / Bosenko A. Sluchajnaaya svoboda iskusstva / Institut problem sovremennogo iskusstva Akademii iskusstv Ukrainy. Kiev: Himdzhest, 2009. 584 s.
21. В краматорском сквере «Лабиринт» торжественно открыли скульптурную композицию «Народжені в Україні». In: «ОбщеЖитие». 24.08.2020. / V kramatorskom skvere «Labirint» torzhestvenno otkryli skulpturnuyu kompoziciyu «Narodzheni v Ukrayini». In: «ObsheZhitie». 24.08.2020. Режим доступа: https://obs.in.ua/news/novosti-kramatorska/17714-v-kramatorskom-skvere-labirint-torzhestvenno-otkryli-skulpturnuyu-kompozitsiyu-narodzheni-v-ukrajini?fbclid=IwAR2rBLPaR-J3Rr_ZXZXOSxRxLTRxpDqZx-OoYPL-ZPyoSsyjGJSFvVLpTPxg4
22. Гординський С. На великих шляхах. До проблем сьогочасного українського образотворчого мистецтва. In: Українське мистецтво. Ukrainian Art. Ukrainische Kunst. Альманах І. Українська спілка образотворчих мистців. Мюнхен, 1947, сс. 26-30. / Hordyns'kyu S. Na velykykh shlyakhakh. Do problem s'ohochasnoho ukrayins'koho obrazotvorchoho mystetstva. In: Ukrayins'ke mystetstvo. Ukrainian Art. Ukrainische Kunst. Al'manakh I. Ukrayins'ka spilka obrazotvorchykh mysttsiv. Myunkhen, 1947, ss. 26-30.
23. Міхновський М. Самостійна Україна: Промова. Львів: Видає Е. Косевич, 1900. / Mikhnovs'kyu M. Samostiyna Ukrayina: Promova. L'viv: Vydaye E. Kosevych, 1900.
24. Пачовський В. Світова місія України. Перемишль: Вид-во «Краса і Сила», 1933. / Pachovs'kyu V. Svitova misiya Ukrayiny. Peremyshl': Vyd-vo «Krasa i Syl», 1933.
25. Цегельський Л. Русь-Україна а Московщина-Россія. Царгород: З друкарні Союза Визволення України, 1916. / Tselhel's'kyu L. Rus'-Ukrayina a Moskovshchyna-Rossiya. Tsarhorod: Z drukarni Soyuz Vyzvolenya Ukrayiny, 1916.

Elena PRUS,
Ludmila BRANIȘTE

SPECTACOLUL MUZEALIZĂRII ȘI LITERATURIZĂRII LUMII ÎN SOCIETATEA POST/POSTMODERNĂ

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2021.30-2.17>

Резюме

Spectacolul muzealizării și literaturizării lumii în societatea post/postmodernă

Prezentul articol aduce în discuție probleme actuale ale evoluției muzeelor în plan mondial, influențat de fenomene globale. Mondializarea culturii, pe de o parte, și muzealizarea lumii, pe de alta, devin actele unui spectacol al lumii contemporane. Modelul cultural muzeal devine unul dominant în societatea actuală, influențând toate sferile și găsim reprezentare în literaturile lumii. Printre diverse teorii abordate, se aduc în discuție conceptele de *muzealizare a lumii modelată ca spectacol cultural*, „*lumea ca muzeu*”, *muzeu imaginar*, *literaturizarea muzeului* și *muzeologizarea literaturii*. Din această perspectivă, sunt analizate tezele premiaților Nobel în literatură Mario Vargas Llosa și Orhan Pamuk. În romanul lui Pamuk *Muzeul inocenței* muzeul constituie axa naratologică structurantă a romanului, tematica și nucleul compozițional.

Cuvinte-cheie: muzeu, literaturizarea muzeului, societatea spectacolului, Mario Vargas Llosa, Orhan Pamuk.

Summary

Spectacle of musealization and literaturization of the world in post/postmodern society

This article discusses current issues in the evolution of museums worldwide, influenced by global phenomena. The globalization of culture, on the one hand, and the musealization of the world, on the other hand, become the plays of a spectacle of the contemporary world. The museum cultural model becomes dominant in today's society, influencing all spheres and finding representation in the world's literatures. Among the various approached theories, the concepts of *musealization of the modelled world as a cultural spectacle*, “*the world as a museum*”, *imaginary museum*, *the literaturization of the museum* and *the musealization of literature*. From this perspective, the theses of the Nobel laureates in literature Mario Vargas Llosa and Orhan Pamuk are analysed. In Pamuk's novel *The Museum of Innocence*, the museum is the structuring narratological axis of the novel, its theme and compositional nucleus.

Cuvinte-cheie: museum, musealization, literaturization of the museum, Mario Vargas Llosa, Orhan Pamuk.

În tradiția occidentală, conceptul de muzeu și tendința de muzealizare destul de elaborate, implementate și vizibile. Astfel, secolul XIX este cel al Muzeelor și al expozițiilor de tot felul, culminând cu deschiderea tradiției faimoaselor expoziții mondiale. Evoluția fenomenului se înscrie între conceptul muzeului clasic din timpul lui Lenoir (Muzeul este determinat de obiectele expuse, care oferă valoare și legitimitate muzeului) și muzeului secolului XX din timpul lui Duchamp (unde prevalează ironic funcționalitatea, muzeul fiind cel care oferă valoare obiectului expus). Această modă a muzeelor, a saloanelor, a panteoanelor valorizate de modernitate a determinat și concepția generalizată de *lume ca muzeu*, lume socială considerată galerie

de imagini de contemplat și de parcurs [v. 10, pp. 80, 82].

În tradiția franceză contemporană, o viziune originală este dezvoltată de către André Malraux prin conceptul de *muzeu imaginar*, prin care ministrul francez de la acea vreme al culturii înțelege „tablourile și sculpturile pe care le purtăm în noi” (*Capul de obsidian*) și „care nu poate exista decât în memoria noastră: „Avem în cap un Muzeu care cu siguranță nu este Luvrul. Care seamănă cu Luvrul. Care nu seamănă”. Acest Muzeu imaginar este și el un muzeu total, deoarece „fiecare (...) îl completează după bunul său plac”. Gérard Leclerc va constata că atunci când a creat noțiunea de „muzeu imaginar”, André Malraux a redat semnificația conceptului de mondialitate în dimensiunile-i esențiale:

„Inventând abordarea comparativă, adunând sub o privire în același timp estetică, istorică și științifică totalitatea producțiilor umane, civilizația occidentală inventează modernitatea transculturală. Civilizația occidentală este o realitate „transcivilizațională” [13, p. 234]. Acest concept a fost dezvoltat de Malraux și în *La métamorphose des Dieux/Metamorfoza Zeilor*: „Muzeu imaginar, care nu se află decât în mintea fiecărui individ, nu vrea să fie moștenirea unei națiuni, ca Uffizi sau Prado, nici a unei civilizații, ca Luvru, National Gallery din Londra sau National Gallery din Washington. În acest muzeu marile arte europene devin mari arte printre altele, așa cum istoria Europei a devenit pentru noi toți o istorie printre celelalte” [15]. Iar Gérard Leclerc va deduce: „Civilizația occidentală nu mai construiește catedrale, nu mai produce artă sacră. (...) Din contra, construiește muzee, vede în artă o formă nouă de absolut...” [13, *idem*], iar funcțiile acestor muzee sunt tot mai diversificate: culturală, științifică, educațională [4].

Totul pare a indica faptul că la începutul secolului XXI totalitatea domeniilor și valorilor tradiționale sunt readuse în discuție și racordate noilor realități provocatoare. Dezvoltarea foarte rapidă a tehnologiilor inovative fără frontiere influențează economia și cultura, tehnologiile și media, consumul și comunicarea, ceea ce a permis capitalismului liberal, printr-o mișcare sincronă, să triumfe și să domine mapamondul. Concomitent cu aceste procese globale, suntem martorii unei transformări radicale a canoanelor estetice. Unii sunt de părere că acest fenomen se explică prin faptul că libertatea economică aduce cu sine libertatea circulației și a culturii. Deschiderea lumii către piața internațională globală a favorizat producerea unei culturi dominante, în care arta, muzeele, comerțul și turismul se intersectează tot mai mult. Astfel, asistăm la convergența sferelor culturale altă dată separate. Această mondializare a culturii a devenit unul din motoarele economiilor care marchează profund contemporaneitatea.

Asistăm la reorganizarea lumii care se transformă într-un muzeu. Această mondializare a culturii se traduce prin tendința tot mai pronunțată de muzealizare a lumii modelată ca spectacol cultural. Modelul cultural turistic devine unul dominant în societatea postmodernă, antrenând transformarea orașelor, localităților, instituțiilor și a vieții cotidiene **într-un Muzeu total**. Creșterea numărului de muzee și invazia la nivel planetar a turismului cultural îl face pe cercetătorul fran-

cez Serge Guilbault să se întrebe de ce natură sunt aceste diverse manifestări. Sunt ele oare semnul unui progres sau, din contra, o simplă colonizare culturală a stilului de viață occidental? [9]

Muzeele de astăzi sunt aidoma unor gări, unde trenurile debarcă clovni, pentru a amuza mulțimea. Această metaforă este deseori utilizată de Thomas Krenz, directorul muzeului Guggenheim din New York. Expoziții multiplicat, care reciclează până la aversiune tablourile impresioniștilor, ale lui Picasso sau ale lui Gustave Klimt se produc exact ca revistele populiste, cu maximum de imagini și minimum de text. În procesul mondializării actuale, muzeele exercită un rol foarte important diferit. Ele nu doar instruiesc sau documentează, ci realizează expoziții care sunt acceptate pe marea piață internațională de divertisment, unde devin ambulante și sunt trimise pretutindeni în lume: Tutankhamon călătorește la Paris, Matisse – la Sankt-Petersburg, Dürer – în România, iar impresioniștii – în SUA. Producând reprezentări ușor de integrat de dezvoltarea modernă a turismului cultural, asistăm în paralel la uniformizarea culturilor, dar și la nașterea unor puternice mișcări regionale.

Astăzi succesul sau eșecul unei expoziții se evaluează după mărimea publicului prezent. Sume enorme de bani sunt alocate publicității, neglijând aspectul cercetării științifice în procesul pregătirii unei expoziții. Astfel, muzeele se îndepărtează de misiunea lor de cercetare, cum afirmă Laurent Gervereau, și capătă tot mai mult aspectul unor galerii comerciale; iar galeriile comerciale, la rândul lor, seamănă cu niște muzee [6]. Mediul creat în conformitate cu tehnicile muzeale a condiționat, la rândul său, un anumit tip de cumpărător, teorie argumentată de laureatul Nobel pentru economie Jozeph Stiglitz. Cumpărăturile nu mai trebuie să fie o corvadă, ci o plimbare cognitiv-cultural-estetică însoțită de surprize. Mărfurile sunt expuse în galerii asemenea operelor de artă, tehnici descrise încă în romanul lui Emile Zola *La paradisul femeilor*, perfecționate și eficientizate în continuare. Noilor muzee, la fel ca și galeriilor comerciale, le revine rolul de a reactiva cartierele și instituțiile învechite. Acest fenomen este atât rezultatul unei schimbări radicale a mentalităților, cât și a proceselor de privatizare și de estetizare a sferei culturale la nivel mondial.

Viața ca teatru și lumea ca scenă sunt clișee cu vechime, puternic contaminate de „teatral” (cu accent pe imaginea vizuală, cadrarea scenei, miș-

care spațială, colizia dramatică), etalând în spectacol evenimente, fenomene, monumente, persoane și obiecte prin construcții ludice. În *Viața cotidiană ca spectacol*, Erving Goffman a demonstrat, după antologicul *Homo ludens* de Johan Huizinga, potențialul metamorfozării în spectacular chiar și a faptului divers cotidian. În aceeași cheie, Guy Debord definea în *Societatea spectacolului*: „Sub toate formele sale specifice, informație sau propagandă, publicitate sau consum direct de divertisment, spectacolul constituie modelul actual al vieții dominante la nivel social”, subliniind „expansiunea uriașă a spectacolului modern, (...) în spectacol, o parte a lumii se reprezintă în fața lumii și îi este superioară. (...) Spectacolul este discursul neîntrerupt pe care ordinea actuală îl ține despre sine, monologul său elogios” [3, pp. 41, 49, 46]. În aceeași cheie, etapa actuală este definită de Gilles Lipovetsky și Jean Serroy ca *ecran global*: „cinematografizare a lumii, ca vizune ecranică a lumii alcătuită din combinarea marelui spectacol, a celebrităților și a divertismentului” [14, p. 25].

Înscriindu-se în această tradiție, în 2012, apare amplul eseu *La civilización del espectáculo* (*Civilizația spectacolului*) a scriitorul peruvian Mario Vargas Llosa, laureat al Premiului Nobel pentru literatură (2010). În epoca sfârșitului istoriei, Vargas Llosa atenționează: „cultura, în sensul tradițional al cuvântului, e în prezent pe cale să dispară. Poate că a și dispărut deja, golită discret de conținutul ei, acesta fiind înlocuit cu un altul, care denaturează conținutul original” [17, p. 9]. Pe urmele lui Thomas Eliot și a lui Georges Steiner, scriitorul pornește prin a delimita parametrii culturii veritabile elitiste și a-i delimita de cei actuali ai culturii de masă, pe care o contestă: „singura modalitate de a obține o democratizare universală a culturii e să-răcind-o, făcând-o tot mai superficială” [17, p. 41]. Extinsul eseu trage alarma asupra stării actuale a culturii care evoluează spre o civilizație a spectacolului, pe care scriitorul o asociază cu o banalizare ludică și o frivolizare radicală a culturii. Dacă anterior cultura era o busolă care ghida oamenii în hățișul de cunoștințe, acum ea nu mai discernere între ce este și ce nu este frumos în artă. Dacă înainte cultura construia, avea ideal, sens și valoare, acum aceste mărci ale moralității au dispărut cu desăvârșire: „Noțiunea de cultură s-a extins atât de mult, încât, chiar dacă nimeni nu îndrăznește s-o recunoască deschis, a dispărut cu totul. A devenit o fantasmă de neatins, multitudinară și denaturată”, astfel „trăim în confuzia totală într-o lume în

care, în mod paradoxal, cum nu se mai poate ști ce este cultură, orice e, și totuși nimic nu mai e cultură” [17, pp. 63, 66]. Dacă altădată cultura avea funcția de a fi un instrument de formare, astăzi funcția sa are ca prioritate distragerea de orice morală și pune accent pe aspectul distractiv, ceea ce are consecințe grave: „Ce înseamnă civilizația spectacolului? Civilizația unei lumi în care primul loc pe scara de valori îl ocupă divertismentul și în care a te distra, a scăpa de plictiseală, e pasiunea generală” [17, p. 31]. Iar consecințele sunt vizibile la nivelul actului interpretativ care ia amploare printr-o „stranie răsturnare a valorilor: teoria, adică interpretarea a ajuns să înlocuiască opera de artă, să devină rațiunea de a fi” [17, p. 84]. Pierzând din substanțialitatea și profunzimea sa, tot ce nu mai apare ca pilon în osatura culturii (exercițiul gândirii, poezia, viziunea critică, teoriile), cultura a devenit mai superficială, limitându-se „să facă posibilă o evadare ușoară și accesibilă tuturor, fără să fie nevoie să ai o specializare anume și fără referințe culturale concrete și erudite” [17, p. 24]. Metamorfozele semnalate ale erei post-culturii țin de transformarea operei de artă în experiment, a actului artistic – în act interpretativ, a ideilor – în imagini, a intelectualului – în bufon etc. Actualul context este caracterizat prin ruptura între „specialiști” și publicul larg, prin transformarea intelectualului în director de opinie de figuri mediatiche, prin lansarea în spațiul social a unor concepte false și periculoase, printre care, consideră Vargas Llosa, teza lui Jean Baudrillard care a dus la supremația actuală a imaginii, în detrimentul culturii scrise. Astfel, rămânem cu o cultură în căutarea distracției, refuzând asocierea cu dilemele profunde ale umanității.

Chiar dacă i s-au reproșat repetările și contradicțiile (pornind de la articularea frumosului cu utilul sau plăcutul distincte încă la Platon și Aristotel, a frumosului cu plăcerea estetică ca la Cicero sau de la gândirea medievală pentru a ajunge la discreditarea actuală a frumosului; rolul discutabil al internetului și media ș. a. [v. 2; 10], eseu lui Vargas Llosa punctează exact decadența postmodernă a artelor care alunecă spre distracția generalizată, răspunzând astfel „necesității culturale” a populațiilor urbane. Și totuși, reieșind din experiența scriitorilor latino-americieni de a crede în idealuri și de a scrie cărți „angajate”, Mario Vargas Llosa își exprimă convingerea în misiunea intelectualilor de a provoca schimbări în societate.

Este evident că lumea postmodernă a adus

muzeului anumite avantaje, dar și probleme. Într-o lume deschisă, muzeele au devenit niște instituții puternice, scopul principal fiind acela de a ține pasul cu cerințele moderne: „Muzeele găzduiesc acum extravagante artistice, în care punerea în scenă a spectacolului lasă în umbră opera de artă. Pentru asta ele au adoptat strategiile folosite de mass-media: accentuarea spectacolului, cultul celebrității, sindromul „capodoperă-și-patrimoniu” (3, p. 214). Constatăm astfel că muzeul și tehnicile sale rămân referințe pentru multiplele domenii cu care interferează.

Este interesant de semnalat și de dezvoltat corelația dintre Muzeu și literatură, care este expusă de Philippe Hamon în *Imageries: littérature et image au XIXe siècle* din două perspective diferite: prima, cum Muzeul reprezintă literatura (care sunt problemele de „expunere”; cum trebuie „pus în scenă” conceptul; analogia structurată cu opera scriitorului – *Danteum, Goetheanum* ...), și a doua, cum literatura reprezintă Muzeul. Cea de-a doua perspectivă este transpusă prin patru moduri principale de reprezentare: 1) personajul vizitează un Muzeu; 2) personajul construiește sau elaborează un Muzeu personal; 3) personajul este un Muzeu; 4) textul însuși devine Muzeu. Toate aceste teze sunt ilustrate prin lucrări de referință din literatura franceză a secolului XIX [v. 10, pp. 82-112].

Din această perspectivă, vom dezvolta tezele enunțate de Ph. Hamon, pe care le vom asocia și cu altele la analiza romanului *Muzeul inocenței* al scriitorului turc Orhan Pamuk (laureat al Premiului Nobel pentru literatură, 2016), unde tema muzeului formează axa naratologică structurantă a romanului și nucleul compozițional.

Trama narativă îl are ca narator pe Kemal, un tânăr dintr-o familie înstărită cu studii în America, care și-a pierdut din câmpul de vedere iubita Füsün, fată tânără dintr-o familie modestă, și o caută îndelung, iar în urma unui accident o și pierde definitiv.

Dragostea lui Kemal, istoria tragică a dramei acestei iubiri și atitudinea de idealizare a iubitei sale Füsün sunt amplificate pe parcursul narațiunii și formează carcasa narativă a romanului. *Muzeul inocenței* este un mare și fascinant roman de dragoste, în sensul clasic european, deschis de canonicele texte ale tradiției europene *Tristan și Izolda*, *Romeo și Julieta*, *Strădaniile tânărului Werther*, cu toate fazele unei iubiri pătimașe și sinucigașe. Descrierea iubirii, cu fazele ei acaparatoare, se înscrie și în tradiția orientală a senzualității rafi-

nate. La apariția romanului, *Financial Times* nota: „Orhan Pamuk a scris un roman de dragoste care poate fi oricând așezat alături de *Lolita*, *Doamna Bovary* și *Anna Karenina*”.

După pierderea iubitei, naratorul descinde din lumea Paradisului în cea a Purgatoriului, unde coordonatele sunt mult mai dure: „Pe vremea aceea am intuit, pe semne, pentru prima oară că, pentru majoritatea oamenilor, viața nu este o fericire care se cere a fi trăită cu sinceritate, ci o continuă prefăcătorie, care se desfășoară pe spații mici și care se alcătuiește din constrângeri și pedepse, ca și din minciuni care se cuvin a fi crezute” [16, p. 325]. Și în viziunea lui Füsün, în faza întâlnirilor romantice cu Kemal, dragostea ținea de eroism: „Din punctul ei de vedere, dragostea era un sentiment care presupunea să-ți dai viața pentru un om, să-ți asumi orice risc. Aceasta se întâmplă însă decât o singură dată în viață” [16, p. 72].

Pentru Kemal, sensul vieții se va rezuma, din acest turnant tragic al vieții, la selectarea și adunarea obiectelor care aveau legătura cu Füsün, la colectarea și păstrarea amintirilor, la crearea unui *muzeu personalizat*. Kemal decide să transforme casa în care Füsün a locuit într-un spațiu în care își va expune amintirile: „visam să-mi pot depăna povestea prin intermediul obiectelor” [16, p. 585]. Obiectele, în maniera proustiană, sugerează metaforic asocierea cu persoana căreia îi aparțineau, iar acest cult al obiectelor are o explicație: „Expun, în ideea că vor izbuti să reflecte atmosfera încărcată, obositoare și strivitoare care domina atunci în încăperea, aceste pachete de țigări, scrumiera aceasta de Kutahya, pe care o luasem dintr-un dulap aflat în altă cameră și o adusesem în dormitor, ceașca de ceai și paharul de sticlă (al lui Füsün), scoica pe care o lua în mână și cu care se juca, nervoasă, Füsün când își depăna, rând pe rând, poveștile și de asemenea, agrafele ei de păr copilărești (...) Obiectele rămase de pe urma clipelor fericite conservă cu mult mai multă fidelitate decât oamenii care ne-au procurat acea fericire amintirile, culorile, plăcerea atingerii și a contemplației” [16, pp. 68, 88].

Obiectele îi dădeau naratorului iluzia de prezență a persoanei iubite: „Muzeul inocenței era conceput pentru a putea vieții alături de cineva dus de pe lume” [16, p. 593]. Colecției lucrurilor se adaugă obiecte noi, uneori executate la comandă, care redau atmosfera locurilor cu încărcătura sentimentală: „Pictura aceasta, pe care aveam să i-o comand unui artist peste ani de zile, pentru a

o expune în acest punct al muzeului, cerându-i să reproducă toate detaliile, redă destul de bine ferestrele casei în care locuia Fusun...” [16, p. 81]. Pe lângă colecția de obiecte rămase de la persoana iubită, naratorul completează în permanență colecția de amintiri: „Desigur că forța lucrurilor și, deopotrivă, amintirile teaurizate în ele mai depind și de capriciile imaginației și ale memoriei noastre. (...) obiectele care mă înconjurau îmi stârneau din ce în ce mai multe reverii și îmi aduceau în minte, una câte una, amintirile noastre comune” [16, pp. 384, 186]. Această predilecție a naratorului este una favorizată de un apartament al familiei, transformat de mult timp în magazie de obiecte vechi, demodate și ieșite din uz, care reflectau o istorie a modului și a stilului de viață, a gusturilor familiei, a călătoriilor: „nenumărate cravate, ceasuri, brățări, nenumărați pantofi cu tocuri...” [16, p. 152]. Cu timpul, lumea aceasta a obiectelor capătă sens și valoare în sine superioare lumii umane: „Nu voiam să mă gândesc la altceva, voiam să revin la lumea, la lucrurile mele” [16, p. 321].

Romanul este înrămat și de diferite tablouri ale Turciei modernizate de la sfârșitul anilor șaptezeci-optzeci, constituind un *sui-generis* muzeu cu diferite paliere: istorico-politic, socio-moral sau cultural-artistic. Iar experiența și concluziile personale de ordin filosofico-existențial apar pe fundalul experienței familiilor modernizate: „Suntem în Turcia și, cum statul a interzis introducerea în țară a mașinilor străine noi, întregul Istanbul s-a transformat, cu zece ani în urmă, într-un muzeu de mașini americane vechi (...) ne-am plâns, la fel ca toată lumea, de faptul că bandele de naționaliști extremiști și de militanți de stânga, care se împușcau între ei pe stradă și lansau bombe în toate părțile, târau țara spre catastrofă (...) izbuteam să zăresc esența vieții. Afacerile în creștere ale tatii, fabricile, bunăstarea și obligația de a duce o viață „europeană” respectabilă, pe măsura acestei bunăstări, mă îndepărtaseră parcă de aspectele simple și fundamentale ale existenței, iar acum mă aflam în căutarea centrului pierdut al vieții...” [16, pp. 107, 237, 253].

Beau-mondul istanbulez se aseamănă cu o colecție umană unică, pe care naratorul o imortalizează în poze, iar scriitorul Pamuk – în narațiune. Muzeul Istanbulului include o topografie și tipologia caracterologică urbană și umană: „Străzile, podurile, povârnișurile, cinematografele, autobuzele, piețele ticsite de lume și ungherele pustii

ale Istanbulului colcăiau de umbrele întunecate ale tuturor acelor neni Parșivul, domni Nasolul, și vecini Rahat-cu Mustață, care prindeau viață în închipuirea ei ca niște arătări sumbre (...) unele chipuri de acolo îmi erau extrem de familiare și de apropiate, întocmai ca unele dintre chipurile din albumele cu fotografii decupate și lipite cu migală de mama” [16, pp. 69, 152].

Lumea artei, în care se rotește soțul lui Fusun și în care ea înseși începe să se vadă vedetă: „erau în căutarea „unei brunete frumoase, cu aer nevinovat, genul turcoaică pentru niște fotoromane” [16, p. 358], este una pe care Kemal dorește s-o finanțeze pentru a o susține, constituind un univers incipient pentru realizatorii care vroiau să iasă din lumea șablonată a cinematografului autohton: „Potrivit lui Hayati Visul, cinematografia din Turcia era, de fapt, liberă, cu excepția momentelor când se înregistrau comentarii neplăcute la adresa islamului, a lui Atatürk, a armatei turce, a teologilor, a președintelui, a kurzilor, a armenilor, a evreilor și a grecilor, precum și cu excepția scenelor de dragoste. (...) greșeli ale cineaștilor turci (imitația, nota de artificial, didacticismul, vulgaritatea, melodrama, populismul comercial etc.) care ajunseseră la un anumit nivel de cultură și educație și care tânjeau cu adevărat să facă „filme de artă”, ca occidentalii, dar nu izbuteau deloc să le realizeze” [16, pp. 392, 356].

În buna tradiție a romanului proustian, pe care naratorul recunoaște că îl citește, mintea sa este tot timpul ocupată cu construirea unor lumi cu scenarii alternative. Lumea în care trăiește naratorul lui Pamuk este dedublă: un univers obiectiv exterior tot mai rigid și mai limitat (ce contează tot mai puțin pentru protagonist), care se suprapune universului imaginar alternativ al reveriilor, visului, speranțelor și amintirilor: „(...) întuiam, fericit, viața minunată pe care o aveam înaintea mea și frumusețea nepereche a acelei nopți de vară cu mireasmă de mimoze. (...) Ce-ar fi fost însă dacă aș fi făcut acel ultim lucru despre care vorbeam, adică dacă aș fi rupt logodna cu Sibel și aș fi cerut-o pe Fusun în căsătorie. (...) Să plecăm la Paris sau în celălalt capăt al lumii, în Patagonia! (...) Viețile noastre au pornit-o acum pe făgașuri diferite, mi-a spus Fusun” [16, pp. 153, 214, 358].

După moartea iubitei, expunerea pieselor rămase devine o idee fixă, care îl face pe narator să viziteze numeroase muzee. Este semnificativ procedeele postmodernist de autoficționalizare al alter

Ego-ul autorului, purtând numele autorului (nu și al naratorului Kemal), apare doar de câteva ori și va reveni în special în faza în care naratorul își realizează visul legat de muzeu: „Orhan Pamuk Bey, cu care urma să mă revăd peste ani de zile, în perioada în care întemeiam muzeul...” [16, p. 147]

Vizitând mai multe muzee, ideea de a organiza „un muzeu particular, la fel ca în Europa” prinde contur prin crearea unei colecții personalizate de obiecte: „la Micul Muzeu al Obiectelor Pierdute aș fi putut prezenta, de fapt, publicului toate lucrurile pe care le adunasem și care îmi aminteau de ea...” [16, p. 585]. În muzeele vizitate prin toată lumea, Kemal caută puncte de reper pentru propria inițiativă: frecventarea muzeelor de pe întreg mapamondul devine o obsesie, numărul acestor muzee vizitate ajungând la o cifră halucinantă: „vizitase, până la moarte, exact 5723 de muzee” și denotă anvergura intenției naratorului de a înțelege modul de concepere, de organizare și funcționare a unui muzeu adevărat, dar și pasiunea pentru ființa iubită: „Am petrecut aceeași noimă și aceeași alinare și în timp ce hoinăream alene prin felurite muzee. Nu vorbesc de muzeele aglomerate, impozante, de genul Luvrului sau Beaubourgului, ci de muzee pustii, care-mi ieșeau adesea în cale în timp ce colindam prin Paris, de colecțiile la care nu se ducea nimeni să se uite. (...) dragostea mea față de Füsün merita o expunere similară, plină de strălucire și măreție. Am petrecut o zi întreagă la Muzeul Parfumului din orașul Grasse, „centrul mondial al parfumului”, aflat în sudul Franței, încercând să rememorez mireasma lui Füsün” [16, pp. 584, 589].

Un capitol aparte al cărții ar fi putut fi (dar este fragmentat în mai toate părțile romanului, de la început la sfârșit) muzeologia ca știință, artă, cercetare, pasiune, devenire – ceea ce constituie ocupația constantă a naratorului după pierderea iubitei sale, pentru a păstra universul în care exista și prin care continuă să fie fericit: „Toți cei care beneficiază de anumite cunoștințe în materie de civilizații și muzee știu că în spatele întregii cunoașteri aflate la temelie civilizației occidentale, care guvernează lumea, se găsesc muzeele și că adevărații colecționari – cei care au făurit aceste muzee – nu s-au gândit, de cele mai multe ori, niciodată cu ce anume avea să se soldeze gestul lor în timp ce strângea primele piese” [16, p. 88].

Ideea naratorului lui Pamuk este diferită de cea a unui muzeu clasic prin atitudinea personală

care îl motivează pe narator, iar povestea de o sensibilitate rară a unui sentiment capătă generalizare spațio-temporală universalizată: „Unii oameni își ticsesc locuințele cu tot soiul de obiecte, iar spre sfârșitul vieții le transformă în muzee. În ceea ce mă privește, eu încercam să transform în locuință o casă devenită muzeu, prin patul, camera și însăși prezența mea. (...) povestea respectivă nu este doar povestea acelor îndrăgostiți, ci povestea unei întregi lumi, adică a Istanbulului; Muzeele adevărate sunt locuri în care Timpul se transformă în Spațiu” [16, pp. 593, 602].

Acordurile finale ale romanului memoriei devoratoare ne fac să înțelegem idiosincrazia narativului cu spectacolul expunerii: „obiectele și fotografiile pe care le ordonasem, după ce rememorasem evenimentele legate de ele, trebuiau să-și găsească locul în anumite capitole de roman, care urmau să corespundă aceluiași cutii sau vitrine din muzeu” [16, p. 606]. Această idee foarte apropiată de cea a cutiilor chineze dă o profunzime metafizică acestei narațiuni lirico-filozofice. Construcția înrămată a romanului include și un ultim nivel de analiză, care este cel al receptării la care se face deseori referință prin vizitatorii Muzeului inocenței: „Pentru a-l ajuta pe amatorul de muzee să-și amintească istoria mea, expun aici câte o imagine în miniatură a celor mai prețioase și mai însemnate obiecte din colecție” [16, p. 227].

Durata extinsă a desfășurării acțiunii permite de a sintetiza experiența parcursă sub formă sintetică de învățăminte/aforisme/lecții: „viața înseamnă repetiție, dar ca mai apoi totul se sfârșește prin a fi uitat fără cruțare” [15, p. 230].

Comparându-se cu alți scriitori, care au lăsat în urma lor o școală, o revistă, au făcut filme, au avut o carieră politică, Orhan Pamuk constata: „Muzeul acesta e școala mea, e revista, e filmul și e politica mea. E o parte din mine” [16, p. 602].

În concluzie, putem afirma că muzeul, ca organism și instituție enciclopedică, nu este nici sistem închis, nici simplă reflectare a socialului, el poate fi interpretat în mod global, dinăuntru și din afară, ca efect și ca metaforă de modelizare reconstruită a lumii. A discuta despre tendința actuală de muzealizare nu înseamnă a căuta structurile universale ale limbajului muzeistic sau a face o simplă clasificare și toponimie, ci a scoate în evidență ceea ce spune muzeul despre lumea socio-umană, cum o reorganizează, dar și cum reconfigurează trecutul și memoria colecti-

vă și individuală. Nelipsit de raporturi cu gândirea filosofică, relațiile pe care le întreține muzeul cu societatea și cultura furnizează cele mai potrivite chei pentru înțelegerea ființei în devenirea sa specifică spațio-temporală. Recunoscând în aceasta o forță transformatoare a imaginarului cultural global, indiferent de profilul său, vom constata dimensiunea panoramică deopotrivă geo-culturală și socio-estetică, trans-politică și antropologică a muzeului. Astfel încât, departe de moartea proclamată anterior a muzeului, asistăm la nașterea unui spirit de muzealizare care spiritualizează lumea.

Referințe bibliografice

1. Baudouin De M. La civilisation du spectacle : un regard juste mais mal structuré. //http: www.lerougeetle noir.org/opinions/les-controverses/ex-libris-mario-vargas-llosa-la-civilisation-du-spectacle-un-regard-juste-mais-mal-structure (vizitat 14.03.2016).
2. Constantinescu M. Post/postmodernismul: Cultura divertismentului. București: Univers enciclopedic, 2001.
3. Debord G. Societatea spectacolului. Comentarii la societatea spectacolului. EST-Samuel Taster Editeur, 2001.
4. Oktapoda E. Le Musée national de l'immigration à Paris: lieu culturel, lieu scientifique ou lieu pédagogique? În: Azure. Magazine of EFUCA's activities. Nr. 6/2020, pp. 15-27.
5. Freeman J. Orhan Pamuk. În: Cum să citești un romancier. București: Velant, 2012, pp. 251-254.
6. Gervereau L. Le musée, source ou moteur de recherché. În: *Vingtième siècle*, octobre-décembre 2001, pp. 125-131.
7. Gervereau L. Quel avenir pour les musées d'histoire? Paris : Association internationale des musées d'histoire, 1999.
8. Goffman E. Viața cotidiană ca spectacol. București: comunicare.ro, 2003.
9. Guilbaut S. Muséalisation du monde ou californisation de l'Occident. In: *Qu'est-ce que la culture ?*, v. 6, Paris : 2001, p. 369-382.
10. Hamon Ph. Imageries : littérature et image au XIXe siècle. Paris : José Corti, 2001.
11. Huizinga J. Homo ludens. București: Humanitas, 2002.
12. Ilan Il. Civilizația spectacolului în lumea post-autonomiei artei. În: *Lecturn*. Timișoara: Biblioteca Centrală Universitară Eugen Todoran, anul I, nr.3, iulie-septembrie 2013, p. 16-18.
13. Leclerc G. Mondializarea culturală. Civilizațiile puse la încercare. Chișinău: Știința, 2003.
14. Lipovetsky G.; Serroy J. Ecranul global. Iași: Polirom, 2008.
15. Malraux A. La métamorphose des Dieux. Paris: Gallimard, 1957.
16. Pamuk O. Muzeul inocenței. Iași: Polirom, 2010.
17. Vargas L., M. Civilizația spectacolului. București: Humanitas, 2016.

POLIHRONIU PENTRU VIOLINA GALAICU

Violina Galaicu este un nume de referință în muzicologia din Republica Moldova, purtătoarea lui demonstrând, pe parcursul a trei decenii, o vocație aparte pentru cercetare. Activitatea științifică a cercetătoarei-bizantiniste Violina Galaicu, doctor în studiul artelor, desfășurată preponderent la Academia de Științe a Moldovei, în cadrul Institutului Patrimoniului Cultural, atestă un bogat „repertoriu” de investigare și un palmares consistent, prin care s-a impus ca voce distinctă în cultura muzicală și ca autoritate în știința națională și internațională.

Se remarcă printr-o noblețe sufletească ce-i trădează descendența dintr-o familie de intelectuali – Ecaterina Pogolșa, profesoară de limba și literatura română la Liceul Academic de Arte Plastice „Igor Vieru” din Chișinău și Nicolae Pogolșa, doctor în filozofie, conferențiar universitar la Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă”.

S-a născut la 13 iunie 1961 în satul Costești, raionul Hâncești. Pentru inițiere în arta sunetelor a ales Școala Medie Specială Muzicală „Eugeniu Coca” (actualmente Liceul de Muzică „Ciprian Porumbescu”) și Institutul de Stat al Artelor „Gavriil Musicescu” (în prezent Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice) din Chișinău. Și-a continuat studiile, înscriindu-se la doctorat la Conservatorul de Stat „Piotr Ilici Ceaikovski” din Moscova (1986-1992). Afirmarea sa în domeniu se datorează, în mare parte, școlii muzicologice chișinăuene, mai concret, unor profesori autohtoni cu renume: Ana Strezeva, Felix Biriucov, Elena Șarova, Svetlana Țircunova, Margareta Belih, Galina Cocearova, Elena Mironenco, Leonid Răileanu ș.a., teza de licență (dedicată creației lui Olivier Messiaen) fiind elaborată sub îndrumarea reputatului muzicolog Vladimir Axionov. Un rol important în formarea sa ca specialist în muzicologie l-a avut și școala rusă, moscovită, a dascălilor de marcă de la Conservatorul de Stat „Piotr Ilici Ceaikovski”. Sub îndrumarea savantei Elena Dolinskaia a fost elaborată teza de doctor Национальное в музыкальном искусстве (на примере молдавского композиторского творчества) / *Specificitatea etnică în arta sunetelor (cu exemplificări din creația compozitorilor din Moldova)*, susținerea având loc în alt prestigios centru al culturii muzicale ruse, la Conservatorul

de Stat „Nikolai Andreevici Rimski-Korsakov” din Sankt Petersburg.

Preocupările științifice ale cercetătoarei Violina Galaicu ar putea fi convențional etapizate în două perioade, vizând două dimensiuni temporal-stilistice: cea a muzicii contemporane academice, în anii '80, și cea a muzicii bizantine, începând din anii '90.



Interesul pentru dimensiunea etnică s-a profilat încă din anii '80, cercetarea focalizându-se pe creația compozitorului Tudor Chiriac, un căutător al codurilor semantice ontologice și al ethosului muzical românesc de „filiație ancestrală” (a se vedea: *Pe-un picior de plai* (1977), *Doinatoriu Opus Sacrum Dacicum* (1989), *Dacofonia nr. 1* (1998) ș.a.).

Unele dintre cele mai novatoare creații muzicale ale vremii, plămădite în fuziunea tendințelor muzicii vest-europene de actualitate și emblematicele mituri ancestrale, existențiale și axiologice ale culturii românești, au fost *Pe-un picior de plai* – poem simfonic pentru nai, țambal, taragot, vioară și orchestră simfonică mare (1977)

și *Miorița* – poem pentru voce, orgă, clopote, și bandă magnetică (1986). Investigările pe terenul muzicii contemporane academice realizate de Violina Galaicu vizau atât procedeele noi de scriitură, cât și universul semantico-estetic al creației compozitorului Tudor Chiriac, importantă fiind și identificarea unor elemente ale cântării psaltice (a se vedea: *Симфоническая сюита „Пядь земли”* Тудора Кирияка / *Suita simfonică Pe-un picior de plai* de Tudor Chiriac, în: *Музыкальное творчество в Советской Молдавии*, Chișinău, Editura Știința, 1988; *Conceptul mioritic în creația lui Tudor Chiriac*, în: *Literatura și Arta* din 27 septembrie 1984).

Activitatea științifică a cercetătoarei Violina Galaicu în cadrul Academiei de Științe a Moldovei, la Institutului Patrimoniului Cultural, a început într-o perioadă imediată căderii URSS, a debutului independenței Republicii. Coordonata etnică a creației muzicale, conceptele de „specific național”, „stil național”, „caracter național” în muzică, abordate încă în teza de doctor (concepte controversate atât în muzicologia românească, cât și în cea rusă/sovietică), au fost polemizate și adâncite în noul context, conturând o problemă arborescentă, fundamentată pe labilitatea conceptelor desemnate în plan istorico-evolutiv și stilistic.

Totodată, din anul 1992, vizorul se deplasează spre un alt teren de cercetare, al muzicii culte românești în interferență cu resursele tradiției bizantine, sau/și cu folclorul. În revista *Arta* apar studii centrate pe una dintre principalele preocupări ale savantei – specificitatea etnică – raportată fie la creația muzicală medievală, fie la creatorul contemporan. Substratul filozofico-estetic al artei sunetelor intră și el în ecuație, ispititoare pentru Violina Galaicu fiind posibilitățile de valorificare a teoriilor culturologice ale marilor gânditori români din secolul al XX-lea în știința muzicologică. Iată câteva titluri ale studiilor: *Specificitatea etnică a creației muzicale (câteva reflecții pe marginea problemei)* (*Arta*, 1992); *Începuturile muzicii culte românești: virtualități și realizări* (*Arta*, 1993); *Raporturile muzicii sacre de tradiție bizantină cu folclorul muzical românesc* (*Arta*, 1994), *Câteva consemnări pe marginea teoriei blagiene a matricei stilistice* (*Arta*, 1995).

Investigările aspectului etnic și aplicarea teoriei blagiene a „matricei stilistice” în discursul muzical au fost dezvoltate în primul studiu monografic de amploare semnat de Violina Galaicu

Dimensiunea etnică a creației muzicale (în lumina tradiției românești), care a văzut lumina tiparului în anul 1998, la Editura Arc, Chișinău.

Aria de cercetare se extinde pe parcurs, de un interes deosebit fiind conjugarea celor două direcții de cercetare ale savantei (conjugare repetată la răscrucea mileniilor), în studii ce tratează sincretismul opusurilor contemporane, semnate de compozitorii George Enescu, Tudor Chiriac, Pavel Rivilis, Ion Macovei, Ghenadie Ciobanu. Autoarea elucidează simbioza a două universuri sonore în lexicul muzical – a tezaurului bizantin și a experimentărilor sonice contemporane, relevând acele arhetipuri care alimentează scriitura muzicală, inclusiv procedeele de gândire modală de filiație bizantină, „preluate” și adaptate de compozitorii autohtoni contemporani (*Elemente psaltice în „Miorița” lui Tudor Chiriac*, în: *Byzantion Romanicon*, volumul IV, Revistă de arte bizantine, Academia de Arte „George Enescu”, Iași, 1998; *Особенности претворения элементов румынской фольклорной и византийской культовой монодии в поэме „Миорица” Тудора Кирияка / Redimensionarea cântării monodice românești – folclorice și cultice (bizantine) în poemul „Miorița” de Tudor Chiriac*, în volumul bilingv german-rus *Theorie und Geschichte der Monodie / Теория и история монодии*, Wien 2008, Brno, 2012; *Rezonanțe bizantine în creația componistică basarabească din a doua jumătate a secolului XX*, în: *Lucrări de muzicologie. Vol. 32, nr. 2, 2017*, Cluj-Napoca, România).

Liniile de forță ale cercetării artei sonore bizantine, din zorii existenței ei până la începutul secolului al XIX-lea, se vor concentra în cea de-a doua monografie – lucrarea de sinteză *Filonul bizantin în cultura muzicală națională (dimensiuni și etape ale valorizării din vechime până în pragul modernității)*, Chișinău, Cartier, 2016. Violina Galaicu a supus unei riguroase analize procesul bimilenar de constituire și evoluție a fenomenului muzicii sacre bizantine, investigând aspecte de etapizare, particularități genuistice și de formă muzicală, punând în lumină contribuția celor mai de seamă promotori ai cântării religioase est-creștine, insistând pe problematica împământenirii repertoriului în cauză în arealul cultural românesc.

De menționat dificultățile demersului la care a aderat Violina Galaicu, știut fiind faptul că, până la procesarea analitică, o considerabilă parte a efortului exegetic se îndreaptă, în cazul bizanti-

nisticii muzicale, spre accesarea și sistematizarea unui stratificat patrimoniu, marcat, inclusiv, de diversitatea lingvistică (cântări în latină, greacă, slavonă, română).

În calitate de șefă a secției „Arte audiovizuale” a Institutului Patrimoniului Cultural, Violina Galaicu a coordonat mai multe proiecte, fiind coautoare a monografiilor colective *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate*, Chișinău, Grafema Libris, 2009, și *Maria Bieșu – vocație și destin artistic*, Chișinău, 2010; membră a colegiului de redacție al volumului *Eugen Doga: compozitor, academician*, Chișinău, Știința, 2007, redactor-șef adjunct al revistei *Arta*. Face parte din două Uniuni de creație din Republica Moldova: Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor și Uniunea Scriitorilor și este membră-fondatoare a Centrului de Studii Bizantine din Iași, România, precum și membră a Centrului de Studii Bizantine *Theorie und Geschichte der Monodie* din Viena, Austria.

Violina Galaicu s-a înrolat în „comando”-ul nenumeros al bizantiniștilor muzicali din Republica Moldova, axându-se pe fenomenul cultural din spațiul românesc. Varietatea intereselor de cercetare ale Violinei Galaicu se reflectă într-un spectru larg de participări la Simpozioane, Naționale și Internaționale, precum și în cele peste 70 de studii și articole, apărute în reviste specializate, reviste de cultură și culegeri din Republica Moldova, România, Federația Rusă, Bulgaria, Lituania, Austria.

Violina Galaicu și-a adus obolul și la pregătirea cadrelor științifice autohtone – în calitate de

membru al Seminarului științific de profil pentru susținerea tezelor de doctor, dar și în calitate de conducător științific. De opinia și sfaturile ei prețioase au beneficiat mai mulți doctoranzi, inclusiv și subsemnata, Valeria Barbas, care, sub îndrumarea protagonistei acestui expozeu, a definitivat și a susținut teza de doctor în studiul artelor *Dialogul intercultural în cadrul Festivalului Internațional Zilele Muzicii Noi din Republica Moldova* (2017).

Activitatea prodigioasă a savantei Violina Galaicu a fost remarcată și apreciată în mediul academic și în cel artistic din Republica Moldova. Este multiplă laureată a premiilor Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova pentru cele mai bune lucrări muzicologice (2000–2021), laureată a Premiului Uniunii Scriitorilor din Moldova (2016), dublă laureată a Premiului Academiei de Științe a Moldovei – pentru rezultate excelente în cercetare (2009) și pentru ciclul de lucrări *Filonul bizantin în cultura muzicală națională* (2017).

Investigațiile realizate de Violina Galaicu pe palierul bizantinologiei, dar și în registrul muzicii contemporane academice, toate sub semnul spiritualității și identității românești, întregesc o suită impresionantă de lucrări științifice inedite, de reverberație națională și internațională, și de incontestabilă valoare de patrimoniu.

Πολυχρόνιον /mulți ani/, distinsă DOAMNĂ!

Valeria BARBAS

ALEXANDRU LUPAȘCU-BOHANȚOV.
TEATRUL DE TELEVIZIUNE ÎNTRE CANONUL MODERN
ȘI FORMATUL POSTMODERN
(CHIȘINĂU: EPIGRAF, 2019. 248 p.)

Volumul *Teatrul de televiziune, între canonul modern și formatul postmodern* constituie primul studiu monografic din Republica Moldova, consacrat integral interferențelor ideatice-estetice și sintezelor artistice dintre teatru și televiziune. Teatrul de televiziune este analizat în plan diacronic, fiind disociate limitele estetice ale genului respectiv. În baza unor exemple semnificative sunt decelate relațiile spațio-temporale ale spectacolului audiovizual prin prisma deosebirilor față de arta cinematografică: transmisiunea în direct și apelul la publicul intern/extern în procesul de valorificare a conceptului de emisiune interactivă. Este abordată poezia „punctului de vedere”, fiind puse în valoare valențele acestei categorii naratologice. Autorul a introdus conceptul original de **teatralizare a mesajului audiovizual**, arătând că multe dintre procedeele artei scenice sunt fructificate plenar în diverse programe ale televiziunii contemporane.



Importanța subiectului acestei monografii este în recrearea unei culturi de către televiziune și înlesnirea circulației vizuale a culturii. Acțiunile stereotipe din scenariile de mare consum cedează tot mai mult, cum demonstrează autorul lucrării, modelelor deschise, integrative, sugerate de studiile interdisciplinare și trans-disciplinare. Literatura apare în lucrare ca un pretext de spectacol.

Competiția cărții și a teatrului cu televiziunea (problemă fariseică în fond, întrucât rezultatul e cunoscut din start și autorul nu prognozează o schimbare a ecuației), propune o conciliere reușită în formula teatrului TV – gen complex cu valențe multiple. Cităm: „În epoca când televiziunea și noile media au bulversat, literalmente, spațiul cultural, teatrul și, respectiv, literatura, ca arte elitare, trebuie să-și modernizeze strategiile de comunicare cu publicul, inclusiv prin utilizarea canalelor audiovizuale. Altfel zis, ne gândim la un univers uman deschis către un registru larg de experiențe estetice”.

Într-o epocă post/postmodernă a culturii divertismentului, realitatea, literatura și teatrul dispar tot mai mult în spatele unui ecran. Au mai multe șanse de reușită genurile mixte, printre care teatrul TV este o nouă modalitate de a reprezenta și interpreta lumea și cultura sub aspect ludic. Impactul teatrului de televiziune nu este fuga de teatru sau de bibliotecă, ci căutarea lor prin efectul de publicitate și de provocare intelectuală. Dincolo de pericolul gândirii stereotipate și manipulate, de pericolul uniformizării și dezintegrării culturale, autorul analizează nivelul profunzimilor (cum teatrul TV are posibilitatea de a pune în fața spectatorului problemele omului ca ființă socială). În spatele unei lucrări de specialist în arta teatrală și comunicarea audiovizuală, găsim o poziție etică și civică a artistului, dublată de cea a savantului neliniștit, preocupat de o filozofie a teatrului TV.

Unul din meritele esențiale ale lucrării este, deci, de a fi dezvoltat mecanismul formării conștiinței în stare a genera atitudini critice. Anvergura social-istorică, estetică și psihologică a acestui studiu monografic vorbește despre o lucrare de specialist, care vede dincolo de micul ecran

marele ecran al „vieții ca spectacol”, pentru a prelua un concept de Erwing Goffman și dincolo de „societatea spectacolului”, pentru a polemiza cu Guy Debord.

Considerăm că potențialul teatrului TV este departe de a se fi epuizat conceptual sau experimental. Marele regizor francez Antoine Vitez considera că se poate face teatru din toate textele, intertextul fiind infinit. Ar fi interesantă aducerea în discuție a contrapunerii viziunii textocentrice/scenocentrice a montării spectacolelor. Sub acest aspect poate figura reactualizarea tradiției lui Evreinoff, Stanislawski și Reinhardt, care nu pledează pentru depășirea textului (fapt mai comun în scrierea scenariului), ci mai ales pentru depășirea scenei.

Peter Sellars, regizor de teatru și film, actor și realizator TV american, merge și mai departe: „Majoritatea scriitorilor de teatru, afirmă dânsul, nu mă interesează prea mult, pentru că ei scriu, aproape întotdeauna, lucrări pe care le pot pune în scenă. Nu e interesant. Vreau ceva ce nu știu să pun în scenă, ca astfel să trebuiască să descopăr cu adevărat ceva. Dacă e o piesă pe care o înțeleg, nu există nici un motiv să fac din ea un spectacol. Pot foarte bine s-o citesc stând în fotoliu. Singurul mod de a mă face să înțeleg o operă e de a mă regăsi într-o sală cu oameni foarte interesați, care pot discuta și adăuga punctele lor de vedere, ca să putem ajunge la o anumită înțelegere. E singura rațiune de a face teatru” (din discursul la Conservatorul Național Superior de Artă Dramatică Bobigny).

Abordând teatrul de televiziune, autorul scoate în relief contribuția artelor tehnologice la realizarea lui, specificând calitățile artistice care îl particularizează, adică îl transformă într-o modalitate originală de comunicare artistică. Este relevant că axul director pe care se sprijină argumentația este conferit de teoria și practica comunicării mediatice care, în ultimă instanță, îl ajută pe autor să fundamenteze o lucrare coerentă, cu certe finalități practice.

Astfel, pentru prima dată a fost realizată o sinteză a realizărilor teatrului de televiziune din Republica Moldova, nu în funcție de anumite criterii tematice, ci din punct de vedere estetic, fiind incluse nume notorii ale artei scenice naționale (Ion Ungureanu, Ion Sandri Șcurea), dar și binecunoscuți realizatori de televiziune: Gheorghe Siminel, Gheorghe Revo, Ariadna Rudeaghina, Nicu Scorpan, Lidia Marcu, Vitalie Țapeș ș.a.

Capitolele finale ale lucrării analizează pertinent fenomenul de teatralizare a culturii audiovizuale printr-o largă proliferare a formatelor televizuale. Dacă se ia în considerare faptul că, actualmente, comercializarea producției audiovizuale a căpătat proporții îngrijorătoare, iar realizatorii TV pun în aplicare diverse stratageme facile ca să câștige audiența, devine și mai clar mesajul lucrării, oportunitatea sa în contextul de azi al culturii mediatice de calitate.

Volumul *Teatrul de televiziune, între canonul modern și formatul postmodern* oferă multiple idei întru determinarea unor parametri care ameliorează buna funcționare a televiziunii publice. Redactorii și regizorii de programe artistice vor putea găsi în acest studiu monografic paradigme și sugestii pertinente pentru elaborarea unor emisiuni de calitate.

Cartea își va certifica utilitatea pentru cinești și oamenii de televiziune, dar și pentru publicul interesat, întrucât discursul acesteia este unul accesibil și se sprijină pe numeroase exemple relevante. Punerea în circuitul public a lucrării este de un real folos pentru profesorii și studenții de la facultățile de profil ale învățământului superior din Republica Moldova.

Lucrarea dr. Alexandru Lupascu-Bohanțov realizează o analiză multiaspectuală, pe verticală și orizontală, a fenomenului teatrului de televiziune din Republica Moldova în aspect comparativ cu cele din alte țări, cu niște considerații finale extrem de utile și aduce în prim-plan un critic format într-o elevată tradiție academică.

Elena PRUS

**DORINA KHALIL-BUTUCIOC. DRAMATURGIA NAȚIONALĂ
DIN ANII '90 ÎN (CON)TEXTUL POSTMODERNISMULUI
(CHIȘINĂU: EPIGRAF, 2020, 264 p.)**

Dorina Khalil-Butucioc, autoarea monografiei *Dramaturgia națională din anii '90 în (con)textul postmodernismului*, apărută la Editura „Epigraf” din Chișinău în anul 2020, este cercetător științific și critic de teatru, Membru al Uniunii Teatrale din Moldova (UNITEM) și al Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru (IATC/AICT). Apariția cărții a fost posibilă grație câștigării Concursului din cadrul Programului pentru editarea cărții naționale al Ministerului Educației, Culturii și Cercetării al Republicii Moldova.

Cartea este dedicată „Tatălui, Familiei și Muzelor”, cele din urmă fiind, credem, cei 9 dramaturgi abordați: Constantin Cheianu, Val Butnaru, Nicolae Negru, Irina Nechit, Angelina Roșca, Dumitru Crudu, Mircea V. Ciobanu, Maria Șleahțișchi și Nicolae Leahu. Autoarea și-a propus nu atât analiza evoluției separate a acestor dramaturgi, ci mai mult efortul lor comun de a se înscrie într-un moment literar, teatral și cultural extrem de important de la intersecția dintre secole. Totuși, autoarea concluzionează: „Chiar dacă nu am situ-

at în centrul cercetării *individualitatea* creatoare, am văzut că acești scriitori dramatici sunt *inediți*, uneori greu de așezat sub semnul unui concept, ceea ce ne permite să evidențiem nu numai *estetica* dramaturgiei nouăzeciste în general, dar și *diversitatea* ei în particular” (p. 233).

Monografia debutează cu un „Cuvânt înainte”, semnat de Acad. Mihai Cimpoi, care afirmă: „În acest volum Dorina Khalil-Butucioc își propune să studieze situația dramaturgiei naționale nouăzeciste, care s-a revendicat programatic de la paradigma postmodernistă ce a cunoscut o manifestare mai puternică în domeniul poeziei și prozei” (p. 7). Deci, intenționând a răspunde la întrebările: „*Poate sau nu poate fi folosit în dramaturgie și în teatru termenul de postmodernism?*” (p. 36) și, mai ales, dacă *există un specific estetic al postmodernismului în dramaturgia basarabeană?*”, autoarea prezintă procedee și tehnici destinate să susțină înțelegerea pieselor și a spectacolelor naționale din anii '90 prin prisma postmodernismului.

Monografia este alcătuită dintr-un Argument convingător, trei capitole ample și detaliate, o concluzie judicioasă și o bibliografie prodigioasă. În primul Capitol, „**Biografia ideii de literatură dramatică postmodernistă din Republica Moldova**”, este surprinsă foarte minuțios geneza și evoluția paradigmei postmodernismului în general, a teatrului postmodernist și a dramaturgiei naționale postmoderniste, în particular. Rădăcinile pieselor nouăzeciste sunt căutate în esteticile dramaturgiei absurdului și în spectacolele ionescienilor, dar este găsită și continuitatea lor în teatrul postmodernist. Pentru a valida multiplele caracteristici ale postmodernismului, autoarea își axează instrumentele de cercetare pe contribuțiile corifeilor acestui curent: Jean-François Lyotard, Ihab Hassan, Jean Baudrillard, Michel Foucault, Roland Barthes, Julia Kristeva, Steven Connor, Linda Hutcheon, Umberto Eco, Matei Călinescu, Ion Bogdan Lefter, Liviu Petrescu, Radu G. Țeposu, Mircea Cărtărescu ș.a. În lucrările teoreticienilor teatrului George Steiner, Martin Esslin, Richard Schechner, Peter Szondi, Aleks Sierz, Patrice Pavis, Anne Ubersfeld, Bonnie Marranca, Hans-Thies Lehmann ș.a și în scrierile criticilor teatrali din România și Republica Moldova Geor-



ge Banu, Mircea Ghițulescu, Octavian Saiu, Alina Nelega, Oltița Cîntec, Constantin Parfene, Valentina Tăzlăuanu, Angelina Roșca, Irina Nechit, Pavel Proca ș.a. autoarea a descoperit încercările de sistematizare a paradigmei teatrului și dramaturgiei postmoderniste. Toate acestea demonstrează profunđa cunoaștere de către cercetătoare a situației în domeniu, abilitatea ei de a mânuși iscusit cele aproape 200 de surse bibliografice: monografii, studii, cronici, culegeri etc. și cunoașterea pe dinafară a pieselor dramaturgilor anilor '90.

Astfel, în capitolul al II-lea, numit „**Indeterminanțele**” dramaturgiei naționale de sorginte postmodernistă se construiește o temelie solidă pentru receptarea corectă a paradigmei postmodernismului în dramaturgia din Republica Moldova.

În acest compartiment multiaspectual al cărții, Dorina Khalil-Butucioac formulează cu știință de cauză perspectivele tematice și demitizatoare, structurile compoziționale și paratextuale, eterogenitatea, ironia, parodia, ludicul din piesele anilor '90. Într-un laborios subcapitol se face, pentru prima oară într-o cercetare autohtonă, un portret de grup al personajelor din piesele naționale postmoderniste, descriind tipologia lor, metamorfozele la care au fost supuse, tehnicile de impersonalizare a eului eroilor. Desigur, o atenție deosebită a fost atrasă și particularităților limbajului pieselor noi, căci s-au conturat atât ambiguitățile și șaradele, încifrările și codificările lui, cât și jocurile de cuvinte, „pseudoproverbele” sau „pseudomaximele”, semnele, codurile și simbolurile, tipurile de dialog și monolog ale operelor dramatice naționale. Un accent aparte este pus pe *dialogul intertextual* al acestei dramaturgii, autoarea complăcându-se în surprinderea celor mai subtile aluzii culturale, împrumuturi, imitații, citate, parodii, pastișe etc. din piesele dramaturgilor nouăzeciști, care într-adevăr „fac bravadă de cultură generală (sau / și elitistă?)” (p. 17).

Cercetarea referitoare la „RezoN(u)anțele „teatrului în teatru” din dramaturgia anilor '90”, făcută într-o absolută întâietate, evidențiază concludent prezența unor însemne ale *teatrului în teatru* din dramaturgia nouă, și anume: relevarea unei atmosfere, perspective, teme teatrale sau comentarea unor fragmente, piese, spectacole, gânduri, teorii teatrale în texte. În același timp, în subiectul *Statutul dramaturgului și rolul didascalilor în piesele postmoderniste*, se ridică și problema locului autorului și a didascalilor în canavaua textuală.

Al treilea capitol, cu titlul **Piese postmoderniste și teatrele din Republica Moldova: dialog în spațiu și timp**, confirmă postulatul precum că nu doar dramaturgia, dar și teatrul din Republica Moldova de la frontiera secolelor al XX-lea și al XXI-lea se alimentează de la rezervorul de virtualități estetice al postmodernismului. Între piesele noi și directorii de scenă Petru Vutcărau, Mihai Fusu, Sandu Vasilache, Dumitru Griciuc, Emil Gaju, Sandu Cozub, Mihai Țărnă s-a stabilit o relație de dialog, fie de parteneriat, fie „dictatorială”. Aceste raporturi sunt prezentate de către autoare prin prisma surprinderii funcționării în sistemul artistic al spectacolelor după piesele postmoderniste autohtone a mecanismelor de materializare a limbajului pieselor naționale postmoderniste în limbaj scenic, a formei și fondului, a codificării vizuale și sonore, a includerii publicului ca parte componentă a spațiului de joc național, a fețelor și măștilor actorului etc.

Concluziile la cele trei capitole: *Mai mulți autori și un personaj: postmodernismul; Dramaturgia nouăzeciștă en face și en profil; Din culisele procesului teatral postmodern autohton* creează un pseudo-contrast cu concluzia generală intitulată „**Apusul de soare se amână**”. Acest titlu ne duce cu gândul intertextual la piesa omonimă a lui Val Butnaru și vine, mai degrabă, să accentueze că dramaturgia din Republica Moldova nu apune, ci, dimpotrivă, se dezvoltă, se perfecționează și se sincronizează cu dramaturgiile lumii. Or, cum și-a propus să demonstreze autoarea, „acești dramaturgi au contribuit la realizarea următorului „program”: dialogarea cu „mișcarea ideilor” din lumea post-modernă și sincronizarea cu dramaturgia română, și ea în proces de sincronizare, și cu cea occidentală” (p. 235). Astfel, în această monografie sunt identificate și configurate contextul, paratextul și arhitextul pieselor basarabene postmoderniste, relevate principalele elemente, caracteristici și particularități postmoderniste din operele dramatice ale anilor '90, expuse și analizate raporturile dintre textele naționale postmoderniste și spectacolele montate în baza lor.

Dorina Khalil-Butucioac se confesează: „Cercetarea dramaturgiei naționale din anii '90 din perspectiva postmodernismului ne-a oferit un dublu deliciu: cel ludic, „molipsindu-ne” de „jocurile manierismului logic” [98], specifice acestui curent, și cel critic, furnizându-ne multiple subiecte pentru analiză” (p. 15). Astfel, limbajul cărții este unul de inspirație postmodernă, jucăuș și încifrat,

autoarea confirmând cunoașterea și mânuirea unui instrumentariu specific postmodernismului. De exemplu, unele propoziții și fraze pot fi citite și înțelese pe mai multe planuri, iar denumirile capitolelor, subcapitolelor și paragrafelor sunt niște fraze intertextuale inspirate și originale.

Importanța considerabilă a acestei cărți constă în faptul că în ea se pune baza unor cercetării viitoare, căci fiecare dintre paragrafele ei pot servi drept temă și suport ale unei monografii noi. Iar meritul Dorinei Khalil-Butucioc este că, în limitele acestui volum, ea nu doar a punctat, ci a argumentat și a analizat amănunțit ideile principale ale acestor subteme.

Cu siguranță tezele acestui studiu îmbogățesc metodele de explorare a discursului dramatic, căci aduc un suflu nou în cercetarea textului dramatic. De aceea această carte trebuie să servească drept reper teoretic și îndreptar practic pentru critica teatrală, dar și literară, și să fie folosită nu doar de profesori, studenți, elevi în cadrul cursurilor de literatură, dramaturgie, teatru, dar să constituie și un teritoriu frecventat de critici teatrali, teatrologi, dramaturgi, actori, regizori, oameni de cultură ș.a. De un mare folos le vor fi și informațiile din *Anexe*, care cuprind copertile cărților de dramaturgie apărute în acei ani și fotografii rare din spectacolele după piesele naționale din acea perioadă.

Semnificativă apare și coperta cu imaginea unui personaj-simbol din piesa *Iosif și amanta sa* de Val Butnaru, scrisă încă în 1991 și montată de Petru Vutcărău la Teatrul „Eugène Ionesco” în 1992 și în 2012. E vorba de bătrânul evreu Moses, jucat în varianta a doua de actorul Gheorghe Pietraru, care avea un cântar „dereglat” și cântărea cu el lumea în parc.

Profunzimea și complexitatea materialului expus în volum ne pune în fața aprecierii la justa valoare a acestei monografii care și-a propus și a realizat o evaluare obiectivă și necesară a potențialului și a statutului dramaturgiei basarabene contemporane în plan național și internațional. Această „Istorie a dramaturgiei nouăzeciste din Republica Moldova” scoate practic din anonimat nu doar creația dramaturgică a scriitorilor Constantin Cheianu, Val Butnaru, Nicolae Negru, Irina Nechit, Angelina Roșca, Dumitru Crudu, Mircea V. Ciobanu, Maria Șleahtițchi și Nicolae Leahu, ci și un fenomen literar și teatral și o parte a literaturii, teatrului și culturii românești. Or, nu în ultimul rând, această carte este valoroasă pentru că autoarea aduce Cezarului – dramaturgiei naționale neapreciate și nevalorificate suficient – ceea ce este a Cezarului: dovada și confirmarea viabilității și vitalității literaturii dramatice naționale postmoderniste de la sfârșit de secol XX.

Violeta TIPA

**VIOLETA TIPA. MAGIA FILMULUI DE ANIMAȚIE
ETAPE, TEHNICI ȘI PERSONALITĂȚI
ALE ANIMAȚIEI MOLDOVENEȘTI
(CHIȘINĂU: EPIGRAF, 2020, 376 p.)**

Monografia Violetei Tipa – *Magia filmului de animație. Etape, tehnici și personalități ale animației moldovenești* (Chișinău: Epigraf, 2020) constituie o cercetare fundamentală a filmului de animație moldovenesc, ce abordează istoria apariției și evoluția genului în republică, problemele estetice, de limbaj, tehnicile de creație, varietate tematică și stilistică. O pondere aparte îl are materialul ilustrativ, în special secvențele din filme, ce facilitează și argumentează conceptele expuse.

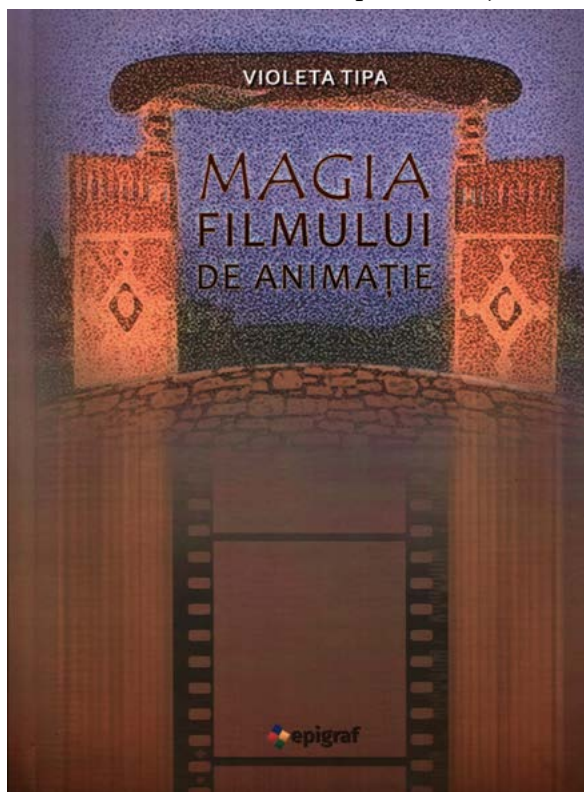
Autoarea menționează, că dezvoltarea vertiginosă a tehnicilor și tehnologiilor a provocat un nou avânt în cinematografie și în mod special, în filmul de animație, ce s-a impus în rândul artelor audiovizuale, iar elementele de animație au pătruns în toate artele, conferindu-le noi semnificații. În acest context sunt semnificative și publicațiile apărute în diverse spații geografice (Franța, SUA, Italia, Polonia, Bulgaria, Rusia etc.) din ultimele decenii cu referire la istoria și teoria genului, tehnicile de realizare, marile personalități în do-

meniu, iar festivalurile mari de film din lume au introdus proiecții retrospective de film, revenind la creațiile celor care au stat la baza genului și l-au dezvoltat. În această ordine de idei se înscrie și cartea doctorului în studiul artelor Violeta Tipa, care vine să completeze istoria cinematografină naționale și a celei universale cu filme, nume de regizori, pictori-scenografi și animatori, operatori și compozitori, care și-au adus aportul la edificarea artei cinematografice naționale.

Primul compartiment al monografiei se referă la istoria apariției și etapele de dezvoltare a filmului de animație moldovenesc. Terenul pentru noul gen de artă este pregătit de literatura pentru copii din anii '60, inclusiv spectacolele Teatrului de păpuși „Licurici” și ale Teatrului televizat „Prichindel”, unicul în întreg spațiul sovietic.

Cercetările se referă, în primul rând, la animația profesionistă, la filmele realizate în cadrul studioului *Moldova-film* în perioada anilor 1968-1992, la problemele cu care s-au confruntat animatorii. Violeta Tipa conturează cu lux de amănunte procesul de evoluție a filmului de animație, începând cu perioada de constituire a noului gen în cinematografia moldovenească, perioada de maturitate, caracterizată prin diverse formule artistice și un bogat areal tematic, stiluri și tehnici de realizare. Filmele sunt analizate din perspectiva condițiilor social-politice și culturale ale timpului, precum și ale hermeneuticii și ale semioticii limbajului filmic.

Următoarele capitole deschid accesul spre universul simbolic al filmului de animație din perspectiva creatorilor. În capul listei se află Anton Mater, părintele filmului de animație cu păpuși, urmat de Constantin Bălan și Leonid Domin, care s-au impus prin ecranizarea poveștilor. Autoarea își pune scopul de a scoate în evidență specificul național al filmelor de animație prin creația lui Constantin Bălan, care, în colaborare cu scriitorul Spiridon Vangheli, realizează un frumos serial despre Guguță. La fel, autoarea demonstrează că anume specificul național al filmului *Haiducul* (1985, regie Iu. Cațap și L. Go-



rohov) i-au adus laurii Festivalului Internațional de la Cannes.

Cititorul este ghidat prin lumea miraculoasă a filmului de animație moldovenesc, prin diverse stiluri și tehnici, prin filmele-povești, filme parabolice, satire politice etc., care se înscriu perfect în peisajul filmului de animație sovietic și post-sovietic, precum și al celui european.

Incitant apare compartimentul *Inspirație din filmele lui McLaren*, în care autoarea analizează experimentele curioase ale Nataliei Bodiș în tehnica fără camera de filmat (desenul direct pe peliculă), inventată de canadianul Norman McLaren, lansând peliculele *Melodia*, *Scara*, *Elegia*, unice de felul său în întreg spațiu sovietic. Aceste filme i-au provocat pe Alexandr Gladășev și Nadejda Aslanova la crearea unor filme întregi desenate pe peliculă.

Sub zodia căutărilor s-au aflat, în primul rând, tandemul regizoral Leonid Gorohov și Iuliu Cașap, cu experimentele sale cu limbajul filmului de animație. Pe calea filmului muzical va merge Liubov Apraksina, care va aduce în filmul de animație o serie de compozitori autohtoni.

Merită atenție însuși clasificarea filmelor și a regizorilor din perspectiva formelor creative, a stilurilor de realizare, tehnicilor, dar și a tematicii. Așa, aflăm că din lumea caricaturii în filmul de animație vine Alexei Grabco cu *Vecinii*, impunând un stil specific animației. Nu mai puțin interes prezintă și peliculele altui caricaturist – Valeriu Curtu, care își formează stilul său de a privi vicisitudinile vieții cu umor și optimism.

Autoarea se va opri în mod special la filmul *Maria-Mirabela*, coproducția studiourilor *România-film*, *Союзмультфильм* și *Moldova-film*, în regia eminentului cineast român Ion

Popescu-Gopo și a Nataliei Bodiș, care au interpretat povestea lui Ion Creangă „Fata babei și fata moșneagului”, conferindu-i nu doar noi semnificații, ci și o realizare excelentă prin combinarea jocului actorilor cu desenul animat.

Violeta Tipa nu va trece cu vederea nici creația animatorilor independenți, care au contribuit la promovarea artei cinematografice în lume, precum studioul pentru copii „Florica”, condus aproape patru decenii de Victoria Barbă, devenind totodată un brand al republicii în lume. După anii 2000 se impune Laura Glinca cu ARTIStudio, devenită o oază de creație pentru tinerii îndrăgostiți de cinematografie. Ca fenomen aparte autoarea îl prezintă pe artistul independent Ghenadie Popescu cu filmele sale în stilul documentarului de animație, ce modifică radical atitudinea publicului față de acest gen.

În încheierea monografiei *Filmul de animație moldovenesc – posibilități nevalorificate*, Violeta Tipa face o sinteză a evoluției fenomenului în republică, regretând pentru dizolvarea studioului *Moldova-film* și a sistării activității, inclusiv a secției de animație. Dar mai rămâne o scânteie de năzuință: „În pofida tuturor vicisitudinilor, periodic mai apar unele izbucniri, care alimentează încrederea că animația la noi în republică va fi reanimată...”

Astfel, monografia *Magia filmului de animație* se impune în contextul filmologiei naționale drept un important studiu științific, axat pe o analiză complexă a fenomenului filmului de animație din Republica Moldova, ce elucidează evoluția principiile estetice, rolul și semnificația acestui fenomen în arta și cultura națională.

Elfrida COROLIOVA

**ALEXANDRU MANOIL. UN IMPERATIV REPERTORIAL.
SPECTACOLELE PENTRU COPII
(CHIȘINĂU: S.n., 2020. 213 p.)**

Alexandru Manoil, secretar literar la Teatrul muzical-dramatic „B.P. Hasdeu” din Cahul, și-a bătut bine mâna, semnând deja câteva cărți despre activitatea acestui teatru. Recent vine cu noua sa lucrare *Un imperativ repertorial. Spectacole pentru copii* (Chișinău, 2020), ce atacă un aspect mai puțin cercetat în teatrolgia națională – spectacolele dedicate tânărului spectator.

Monografia debutează cu un argument – *Încă un aspect al activității noastre* – semnat de Gheorghe Mândru, directorul teatrului, care menționează oportunitatea acestui studiu, determinat și de „...nevoia de teatru ce trebuie inoculată de la o vârstă timpurie” (p. 5). Autorul își structurează demersul în două compartimente: primul prezintă activitatea teatrului printr-o viziune teoretico-analitică, efectuând referire atât la corifeii din domeniu, cât și la critica autohtonă, care s-a expus pe marginea spectacolelor pentru copii ale cahulenilor. Autorul vine bine documentat, lăsându-se ghidat în labirinturile teatrale de lucrările marilor personalități din lumea teatrului, precum

Constantin Stanislavski, Valentin Silvestru, Leonid Cemortan și al celui pentru copii Boris Goldovski, Natalia Saț, Adolf Șaporo, Titus Jucov ș.a. și supunând unor analize critice izvoarele teoretice referitoare la spectacolele pentru copii, precum și confruntând spectacolele teatrului cu teoriile moderne și viziunile criticilor autohtoni.

În al doilea compartiment se face o prezentare desfășurată a tuturor spectacolelor destinate tânărului spectator din perioada anilor 1987–2019. Menționăm că Alexandru Manoil se apropie cu multă tenacitate și dragoste pentru munca artiștilor la fiecare spectacol în parte, evidențiind calitățile semnificative, ce ar putea să intrige spectatorul. Bucură faptul că prezentarea fiecărui spectacol este completată și de material ilustrativ – imagini/secvențe din spectacole, ce oferă o impresie despre anturaj, scenografie, costume etc. Cu regret, calitatea lor lasă de dorit. Deși prezentarea grafică a cărții, în special coperta, devenită comună pentru întreaga serie despre Teatrul Muzical-Dramatic „B. P. Hasdeu” din Cahul, bicoloră – alb și albastru intens, generează o prestață inteligentă, modernă.

Și un post scriptum – „Tenacitatea speranțelor, sau Verbe din proverbe”, ce conține cinci scrisori ale lui Tândală și adresate nașului său Păcală. Tocmite cu multă inspirație și umor, autorul își dă frâu liber fanteziei, împletind cu multă virtuozitate zeci de proverbe și vorbe înțelepte din spiritualitatea populară, pentru a deghiza gânduri despre apariția și evoluția teatrului din Cahul, problemele prin care a trecut și continuă să se confrunte.

De menționat că această lucrare este unică în felul său, căci problema abordată a lipsit din orizontul cercetărilor și criticii de specialitate. Nu vom încerca să demonstrăm importanța și semnificația acestor spectacole în formarea universului spiritual al tinerei generații, care azi este bulversată de fluxul continuu de producții audiovizuale, venite prin intermediul numeroaselor ecrane. Or, Teatrul „B.P. Hasdeu” din Cahul și-a propus chiar de la începutul activității sale să cointerezeze toate vârstele de spectatori.

Autorul, făcând o incursiune în istoria montărilor spectacolelor pentru copii în Teatrele



dramatice din republică, amintește de premiera spectacolului *Ciufulici* de G. Silviu (noiembrie 1927) și alte câteva, montate la Teatrul Național din Chișinău. Nici în perioada sovietică Teatrul muzical-dramatic „A.S. Pușkin” nu se impune prin spectacole pentru copii. În această ordine de idei, autorul comentează situația genului abandonat, menționând cu tristețe că: „Moldova – unica republică din fosta URSS, ce nu dispunea și de un teatru dramatic pentru copii” (p. 11), ce s-ar preocupa de educarea tânărului spectator. În prezent situația nu s-a schimbat prea mult, iar copiii secolului XXI tot mai mult se distanțează de arta teatrală, fiind prinși în mrejele televiziunii și ale Internetului.

Inițiativa îi aparține lui Victor Ignat, pe atunci prim-regizor al Teatrului, care își direcționează și exersează fanteziile în ale dramaturgiei pentru copii. Astfel, cu pseudonimul V. Bădiță vor fi semnate o serie de dramatizări în baza cunoscutelor povești populare, dar și a operelor literare, găsindu-și o materializare specifică pe scena teatrului din Cahul. Debutul cu *Peripețiile lui Păcălă* a fost de bun augur, urmat de o serie de alte dramatizări – *Stan Pățitul*, *După faptă și răsplată*, *Sfânta Duminică* după poveștile lui Ion Creangă; *La gura sobei* pe versurile lui V. Alecsandri, dar și texte originale: În lumea poveștilor, Minte ai – daruri ai. Or, anume spectacolele pentru copii solicită mai multă energie, fantezie și, desigur, suport material.

Autorul urmărește evoluția spectacolelor pentru copii, încercând să evidențieze particularitățile lui structurale și tematice, raportându-se la întreaga perioadă (1987-2019) de activitate a teatrului. În atenția cititorului este adus repertoriu complet, ce numără peste 50 de spectacole pentru copii, inspirate din dramaturgia clasică națională Vasile Alecsandri (*Arvinte și Pepelea*); Ion Creangă (*Stan Pățitul*, *Capra cu trei iezi*, *Fata babei și fata moșneagului*) și a celei universale Charles Perrault (*Motanul încălțat*, *Cenușăreasa*). Impresionează numărul mare de spectacole, create în baza dramaturgiei contemporane: Gheorghe Calamanciuc (*Împăratul îmbrobodit*), Eugen Gheorghiuță (*Clopoțelul de argint*), Nicolae Rusu (*Iepurașul se răzbună*), dar și cele semnate de însuși oamenii de teatru: Ion Lucian, actor și dramaturg român (*Cocoșelul neascultător*), Ion Popescu

(*Doi purcei sau cei șapte ani de acasă*, cu păpuși), Adrian Graur (*Un suflet pentru o păpușă*, *Cel mai bun spectacol pentru copii în teatrul dramatic*, Premiile UNITEM, ediția a VI, 2003–2004), Mihai Țăruș (*Cercul la revelion*). În susținerea repertoriului pentru copii se încadrează chiar și regizorii și actorii teatrului, care vor semna atât piesele, cât și regia și scenografia spectacolelor. În acest context se impun: Sandu Țurcanu (*Teatrul în carnaval*, *Întâmplare la Pomul de Anul Nou*, *O sărbătoare neobișnuită*, *Aventurile iedului Alb*, *Călătorie spre Țara lui Moș Crăciun*, *Spre Laplandia*); Rodica Ciobanu (*Moș Crăciun la Revelion*, *Ce are Moș Crăciun?*, *Regina Gheții*, *prințesa mofturoasă*); Victoria Roșca (*Albă ca Zăpada și cei patru amici*), Valeriu Josan (*Amnarul fermecat*, *Nunta lui Tândală*) ș.a.

Teatrul va susține și inițiativele, venite din partea cuplului Angela și Valeriu Josan pentru montarea spectacolelor cu păpuși: *Facerea lumii* și *Nunta lui Tândală*, ultimul nominalizat la ediția a XV a premiilor UNITEM la Premiul „Pentru cel mai bun spectacol în teatrul de păpuși” Tot cu păpuși este montat și spectacolul *Ariciul albastru* de Alexandru T. Popescu, în regia lui Dan Ganea. Despre nivelul artistic al spectacolelor pentru copii, montate de trupa din Cahul, ne vorbesc aprecierile criticii, precum nominalizările și premiile la diverse festivaluri de teatru.

Autorul ne invită în culisele teatrului, punând la dispoziția cititorului nu doar întreaga echipă de creație, ci și fragmente din discuțiile Colegiului artistic al teatrului, referitor la fiecare nouă premieră. E un act de curaj să purcezi la montarea spectacolelor pentru copii într-un teatru dramatic, susținând la înălțime nivelul artistico-estetic. Cu atât mai dificilă este și analiza lor, care până la urmă poate fi interpretată din diverse unghiuri de vedere...

În acest context, lucrarea lui Al. Manoil rupe tăcerea și lansează discuția la acest capitol deloc cercetat și rămas în umbra criticii de specialitate. Sperăm, că monografia *Un imperativ repertorial. Spectacolele pentru copii* va deveni un imbold atât pentru oamenii de teatru, cât și pentru cercetătorii din domeniul artei teatrale.

Violeta TIPA

LISTA AUTORILOR

BARBAS Valeria, doctor în studiul artelor și culturologie, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: valeriabarbas@yahoo.com.mx

BOHANȚOV Alexandru, doctor în studiul artelor, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: bohantsov@gmail.com

BRANIȘTE Ludmila, doctor în filologie, conferențiar universitar, Universitatea „Al.I. Cuza”, Iași, România, e-mail: branisteludmila@yahoo.com

CALMIȘ Dumitru, doctor în studiul artelor și culturologie, cercetător științific stagiar, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: dumitrucalmish1985@gmail.com

CHIRCEV Elena, doctor în muzicologie, 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 Are, media și management Shota Rustaveli, Universitatea de Teatru și film din Georgia, Tbilisi, Georgia, e-mail: dolzvi@gmail.com

GALAIKU Violina, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: violina.galaicu@gmail.com

GHILAȘ Victor, doctor habilitat în studiul artelor, cercetător științific principal, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: ghilasvictor@yahoo.com

GUZENCO Irina, lector universitar, Academia de Muzică; Teatru și Arte Plastice, Chișinău, e-mail: guzencoirina@gmail.com

KHALIL-BUTUCIOC Dorina, Asociația internațională a criticilor de teatru (IATC/AICT), Germania, e-mail: b_dory2000@yahoo.com

KORNIENKO Nelli, doctor habilitat în studiul artelor, academician, Academia Națională de Arte din Kiev, Ucraina, e-mail: kornienco.nelly@gmail.com

KOROLIOVA Elfrida, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: korelf@mail.ru

KROLICA Anna, doctorandă, Universitatea Jagiellonă, Cracovia, Polonia, e-mail: anna.krolica@gmail.com

OLĂRESCU Dumitru, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: patrimoniul.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

PROTAS Marina, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul de cercetări a artei moderne, Academia Națională de Arte din Ucraina, e-mail: protas.art@gmail.com

PRUS Elena, doctor habilitat în filologie, profesor universitar, Universitatea Liberă Internațională din Moldova, Chișinău, e-mail: prus.elena@gmail.com

TIPA Violeta, doctor în studiul artelor, cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: violeta_tipa@yahoo.com

LIST OF COLLABORATORS

BARBAS Valeria, Doctor in the Study of Arts and Culturology, Senior Scientific Researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: valeriabarb@yahoo.com.mx

BOHANȚOV Alexandru, Doctor in the Study of Arts, Senior Scientific Researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: bohantsov@gmail.com

BRANIȘTE Ludmila, Doctor in Philology, "Al.I. Cuza" University, Iași, Romania, e-mail: bransteludmila@yahoo.com

CALMIȘ Dumitru, Doctor in the Study of Arts and Culturology, trainee scientific Researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: dumitrucalmish1985@gmail.com

CHIRCEV Elena, Doctor of Musicology, professor, "Gheorghe Dima" Academy of Music, Cluj, Romania, e-mail: elena_chircev@yahoo.co.uk

CHISELIȚĂ Vasile, Doctor in the Study of Arts, Leading Researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: chivas@yahoo.com

DOLIDZE Zviad, PhD of Arts, 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

GALAIU Violina, Doctor in the Study of Arts, Leading Researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: violina.galaicu@gmail.com

GHILAȘ Victor, Doctor Habilitat in the Study of Arts, Principal Researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: ghilasvictor@yahoo.com

GUZENCO Irina, University lecturer, Academy of Music, Theatre and Plastic Arts, Chisinau, e-mail: guzencoirina@gmail.com

KORNIENKO Nelli, Doctor Habilitat in the Study of Arts, academician, Kiev, National Academy of Arts of Ukraine, e-mail: kornienco.nelly@gmail.com

KHALIL-BUTUCIOC Dorina, IATC/AICT, Germany, 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

KROLICA Anna, PhD student, Jagiellonian University, Krakow, Poland, e-mail: anna.krolica@gmail.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

PROTAS Marina, Candidate of art criticism, Leading research associate, Modern art research institute of National Academy of Arts of Ukraine, e-mail: protas.art@gmail.com

PRUS Elena, Doctor Habilitat in Philology, professor, Free International University of Moldova, Chișinău, e-mail: prus.elena@gmail.com

TIPA Violeta, Doctor in the Study of Arts, Scientific Researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: violeta_tipa@yahoo.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 legende 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 ANACEC din Republica Moldova. Bibliografia se amplasează după textul principal al articolului. Referințele sunt prezentate în succesiune 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.; Axionov V. Studii muzicologice. Chișinău: Media Musica, 2012.; Полобедова О. И. О природе книжной иллюстрации. Москва: Наука, 1973. // Polobedova O. I. O prirode knijnoi illyustratsii. Moskva: Hauka, 1973.

Articole în reviste și culegeri: Plămădeală N. Leon Donici – o conștiință antiutopică. În: *Limba Română*. 2002. Nr. 4–6, pp. 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: Семенов В. В. Философия: итог тысячелетия. Философская психология. Москва: Эврика, 2000 // Semionov V. V. Filosofiya: itog tysiacheletii. Filosofskaiia psikhologiya. Moskva: Evrika, 2000.; Васильева С. В. Восстановление церковной соборности старообрядчества в контексте институциональных трансформаций XX–XXI вв. В.: Вестник Бурятского государственного университета/Федер. Агенство по образованию, Бурят. гос. унив. Улан-Удэ: Изд. гос. ун-та, 2010. Вып. 7: История, с. 25–37. // 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. unta, 2010. Vyp. 7: Istoriya, pp. 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 – 0,5 c.a. (20000 caractere, inclusiv spațiu).

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 (022) 270 048; + 373 (022) 260 957. 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 ANACEC 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; Axionov V. Studii muzicologice. Chișinău: Media Musica, 2012; Полобедова О. И. О природе книжной иллюстрации. Москва: Наука, 1973. // Polobedova O. I. O prirode knijnoi illyustratsii. Moskva: Nauka, 1973.

Articles in journals and collections: Plămădeală N. Leon Donici – o conștiință antiutopică. In: *Limba Română*. 2002. Nr. 4–6, pp. 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: http://www.uad.ro/storage/Dataitems/GBT.Rezumat_Teza.Ro.pdf (visited 05.02.2015).

Examples of transliteration: Семенов В. В. Философия: итог тысячелетия. Философская психология. Москва: Эврика, 2000. // Semionov V. V. Filosophiya: itog tysiacheletii. Filososfskaia psikhologiya. M.: Evrika, 2000; Васильева С. В. Восстановление церковной соборности старообрядчества в контексте институциональных трансформаций XX–XXI вв. В.: Вестник Бурятского государственного университета/Федер. Агенство по образованию, Бурят. гос. унив. Улан-Удэ: Изд. гос. ун-та, 2010. Вып. 7: История, с. 25-37. // Vasil'eva S. V. Vosstanovlenie tserkovnoi sobornosti staroobriadchestva v kontekste institutsional'nykh transformatsii XX–XXI vv. In: *Vestnik Buriatskogo gosudarstvennogo universiteta / Feder. agentstvo po obrazovaniuu, Buriat. gos. univ. Ulan-Ude: Izd. Buriat. gos. un-ta, 2010. Vyp. 7: Istoriya, pp. 25-37.*

V. List of abbreviations

VI. Information about the author: Surname, name, scientific and didactic degree, position, in-

stitution, 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 (022) 270 048; + 373 (022) 260 957; E-mail: arta.redactor2@mail.ru; arta.redactor2@gmail.com;

Website: www.artjournal.asm.md; www.patrimoniu.asm.md