

INSTITUTUL PATRIMONIULUI CULTURAL
CENTRUL STUDIUL ARTELOR

ARTA

SERIA ARTE AUDIOVIZUALE

MUZICĂ
TEATRU
CINEMA

Serie nouă
Vol. XXVII, nr. 2

Indexată în bazele de date:

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 ♦ 2018

Colegiul de redacție

Dr. hab. Victor Ghilaș – redactor-șef
Dr. Violina Galaicu – redactor-șef adjunct
Dr. Violeta Tipa – secretar responsabil
Academician Gheorghe Mustea
Academician Cornel Țăranu (Cluj, România)
Academician Mihai Cimpoi
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 computerizată și tehnoredactare: *Alexandru Bostan*

Lector: *Vitalie Țurcanu*

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. 05 din 25 septembrie 2018

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Arta/Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor; col. red.: Victor Ghilaș (red.-șef),...- Chișinău: 2018 – ISSN 2345–1181, 2018: Arte audiovizuale. Serie nouă. Vol. XXVII, nr. 2, 2018. 176 p. Bibliografie și note la sfârșitul articolului. Tiraj 150 ex.

E-ISSN 2537-6136

© Institutul Patrimoniului Cultural, 2018

CUPRINS

♦ ARTA MUZICALĂ

Violina GALAICU	
<i>Chenoza auctorială în tradiția cântării religioase bizantine</i>	7
Elena CHIRCEV (Cluj, România)	
<i>Metoda lui Anton Pann în contextul educației muzicale contemporane, românești și europene</i>	13
Elena NAGACEVSCHI	
<i>Mihail Berezovschi la 140 ani de la naștere. Tradiții în perspectiva timpului</i>	19
Vasile VASILE (București, România)	
<i>Un tezaur basarabean de spiritualitate românească într-o excepțională colecție de colinde datorată lui George Breazul</i>	26
Victor GHILAȘ	
<i>Mișcarea muzical-artistică din Basarabia în contextual noilor realități create de Marea Unire</i>	38
Aurelian DĂNILĂ	
<i>Rădăcinile prezentului. Teatrul Liric din Chișinău</i>	45
Vasile CHISELIȚA	
<i>Teodor Negară – creator și interpret al muzicii neotradiționale în orchestra „Folclor”</i>	50
Valeria BARBAS	
<i>Fenomenologia muzicii contemporane academice în contextul globalizării. Perspective de cercetare</i>	57
Victoria TCACENCO	
<i>Rap-ul în Republica Moldova: câteva reflecții</i>	64

♦ ARTA CINEMATOGRAFICĂ ȘI TELEVIZIUNEA

Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ	
<i>Triada regizor-erou liric-actor în creația lui Emil Loteanu: spectrul psihanalitic</i>	70
Dumitru OLĂRESCU	
<i>Interferența limbajelor – poetic și cinematografic – în creația lui Anatol Codru</i>	77
Cristina SCARLAT (Iași, România)	
<i>Mircea Eliade și text literar vs. text cinematografic, dramatic...</i>	84
Наталья КРИВУЛЯ (Moscova, Federația Rusă)	
<i>Следуй за прыгающим мячиком и пой с нами.</i>	
<i>К истории создания первой звуковой анимации (часть 2)</i>	89
Violeta TIPA	
<i>Important focar de cultură și sursă de informație (Televiziunea moldovenească la 60 de ani)</i>	98
Alexandru BOHANȚOV	
<i>Vocația antropologică a filmului de nonficțiune</i>	104

♦ ARTA TEATRALĂ

Nelly KORNIENKO (Kiev, Ucraina)	
<i>Театр: время кванта. Феномен невидимого и энергия мысли</i>	110
Kalina STEFANOVA (Sofia, Bulgaria)	
<i>The Tragic Hero in Plural</i>	117
Ana GHILAȘ	
<i>Preliminarii la o poetică a teatralității în dramaturgia lui Ion Druță</i>	126
Elfrida KOROLIOVA	
<i>Conceptiile estetice ale cercetătorului Leonid Cemortan</i>	130

Mariana COCIERU	
<i>Teatrul folcloric – fenomen etno-social de afirmare a culturii tradiționale de tip rural</i>	136
Li ZENAN (China)	
<i>Forme istorice ale teatrului chinezesc</i>	142

♦ CRONICA VIEȚII CULTURALE

<i>REZOLUȚIA conferinței științifice internaționale Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare. Chișinău, 30-31 mai 2018</i>	147
Violeta TIPA	
<i>Festivalul Național de Teatru pentru Copii „Acasă la Guguță”, Ediția a III-a</i>	150
Larisa UNGUREANU	
<i>Șase decenii de televiziune în Republica Moldova</i>	153

♦ OMAGIERI

<i>Zlata Tcaci – 90 de ani de la naștere (Valeria BARBAS)</i>	156
<i>Individualitatea artistică prin prisma istoriei teatrului liric (cu ocazia jubileului de 70 ani al lui Aurelian Dănilă) (Galina COCEAROVA)</i>	159
<i>Veniamin Apostol: Hyperion, omul cetății (Larisa TUREA)</i>	162

♦ APARIȚII EDITORIALE

<i>Ana Ghilaș. Discursul teatral – între text și contexte. Chișinău: Lexon-Prim, 2017, 192 p. (Elfrida KOROLIOVA)</i>	165
<i>Dumitru Olărescu. Hermeneutica filmului despre artă. Chișinău: Epigraf, 2018, 354 p. (Cristina SCARLAT)</i>	168
<i>O remarcabilă dezvoltare a vieții: Ana-Maria Plămădeală. Emil Loteanu: splendoarea și prăbușirea visului romantic Chișinău: Epigraf, 2017, 225 p. (Emanuela ILIE)</i>	170
Date despre autori	172
Termene și condiții pentru publicare în revista „ARTA”	174

CONTENT

♦ MUSICAL ART

Violina GALAICU <i>The auctorial kenosis in the tradition of Byzantine religious singing</i>	7
Elena CHIRCEV (Cluj, România) <i>Anton Pann's method in the context of contemporary Romanian and European musical education</i>	13
Elena NAGACEVSCHI <i>Mikhail Berezovschi: the 140th anniversary of his birth. Traditions in the perspective of time</i>	19
Vasile VASILE (București, România) <i>A Bessarabian Treasure of Romanian Spirituality in an Exceptional Collection of Carols Owing to George Breazul</i>	26
Victor GHILAȘ <i>The musical-artistic movement in Bessarabia in the context of the new realities created by the Great Union</i>	38
Aurelian DĂNILĂ <i>The roots of the present. The Lyric Theater in Chisinau</i>	45
Vasile CHISELIȚA <i>Teodor Negara - creator and interpreter of the neo-traditional song in the "Folclor" Orchestra</i>	50
Valeria BARBAS <i>Phenomenology of contemporary academic music in the context of globalization. Research Perspectives</i>	57
Victoria TCACENCO <i>Rap in the Republic of Moldova: some reflections</i>	64

♦ CINEMATOGRAPHIC ART AND TELEVISION

Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ <i>The director-lyric hero-actor triad in Emil Loteanu's creation: the psychoanalytic spectrum</i>	70
Dumitru OLĂRESCU <i>Interference of languages - poetic and cinematic - in the creation of Anatol Codru</i>	77
Cristina SCARLAT (Iași, România) <i>Mircea Eliade and literary text vs. cinematic, dramatic text ...</i>	84
Natalia KRIVULIA (Moscow, Russia) <i>From following the bouncing ball and sing-alongs to the creation of the first sound animation</i>	89
Violeta TIPA <i>A major center of culture and source of information. Moldovan television at 60 years</i>	98
Alexandru BOHANȚOV <i>The Anthropological Vocation of the Non-fiction Film</i>	104

♦ THEATRICAL ART

Nelly KORNIENKO (Kiev, Ucraina) <i>Theater: time of quantum: The phenomenon of invisible and energy of thought</i>	110
Kalina STEFANOVA (Sofia, Bulgaria) <i>The Tragic Hero in Plural</i>	117
Ana GHILAȘ <i>Preliminary to a poetics of theatricality in Ion Druta's dramaturgy</i>	126

Elfrida KOROLIOVA	
<i>Leonid Cemortan's aesthetic visions</i>	130
Mariana COCIERU	
<i>Folklore Theater - Ethno-social Phenomenon for the Affirmation of the Traditional Rural Culture</i>	136
Li ZENAN (China)	
<i>Historical forms of Chinese theater</i>	142

♦ THE CHRONICLE OF CULTURAL LIFE

<i>RESOLUTION of the International Scientific Conference Cultural Heritage: Research, Valorization, Promotion. Chisinau, May 30-31, 2018</i>	147
Violeta TIPA	
<i>National Teatre Festival for Children „Acasă la Guguță” (Home at Guguță), 3rd Edition</i>	150
Larisa UNGUREANU	
<i>Six decades of television in the Republic of Moldova</i>	153

♦ HOMAGE

<i>Zlata Tcaci – 90 years from birth</i> (Valeria BARBAS)	156
<i>Artistic individuality through the history of lyrical theatre (on the occasion of the 70th anniversary of Aurelian Danila)</i> (Galina COCEAROVA)	159
<i>Veniamin Apostol: Hyperion, the Man of the City</i> (Larisa TUREA)	162

♦ EDITORIAL PUBLICATIONS

<i>Ana Ghilaș. Theatrical discourse - between text and contexts. Chișinău: Lexon-Prim, 2017, 192 p.</i> (Elfrida KOROLIOVA)	165
<i>Dumitru Olărescu. Hermeneutics of the film about art. Chișinău: Epigraf, 2018</i> (Cristina SCARLAT)	168
<i>A remarkable development of life: Ana-Maria Plămădeală. Emil Loteanu: the splendor and the collapse of the romantic dream. Chișinău: Epigraf, 2017, 225 p.</i> (Emanuela ILIE)	170
List of collaborators	172
Terms and conditions for the publication of materials in the Journal „ARTA”	174

Chenoza auctorială în tradiția cântării religioase bizantine

Rezumat

Chenoza auctorială în tradiția cântării religioase bizantine

În sistemul de valori al culturii bizantine creatoare apare nu doar compunerea (în limitele canoanelor), ci și rescrierea – cu adaosuri, modificări, înfrumusețări – unor melodii elaborate de alții. Transpunerea cântărilor dintr-o limbă în alta cu rețușările melodice aferente va intra și ea în raza de cuprindere a noțiunii de activitate creatoare. În fine, cel ce dă glas cântării, interpretul, poate interveni creator în substanța melodică, întregind astfel opera melurgului, a copistului înzestrat sau – eventual – a tălmăciului. Se deduce de aici că noțiunea de paternitate se relativizează, paternitatea nefiind apanajul unei persoane, și nici chiar al unei tagme de muzicieni ecleziastici, ci distribuindu-se necuantificabil între diferite persoane și specializări.

În strânsă conexiune cu aceste fenomene se află chenoza auctorială a imnodului bizantin, atitudine ale cărei condiționări de adâncime sunt:

- smerenia în fața celui glorificat în cântare, tot el și sursa inspirației – Dumnezeu;
- respectul pentru tradiție, dascăli și muzicienii premergători;
- mecanismele actului de compunere, algoritmul componistic;
- opacitatea față de originalitatea artistică, grija de a nu cădea în păcatul trufiei.

Cuvinte-cheie: muzica religioasă bizantină, cântarea cultică comunitară, cântarea cultică de autor, chenoza auctorială, instruire muzicală, meșteșug componistic, notație, tradiție orală, memorie muzicală.

Summary

The auctorial kenosis in the tradition of Byzantine religious singing

In the value system of creative Byzantine culture, not only the composition (within the limits of the canons) appears, but also the rewriting – with additions, modifications, embellishments – of songs produced by others. Translating songs from one language into another with the related melodic retouching will also come within the scope of the notion of creative activity. Finally, the one who gives voice to the song, the performer, can intervene creatively in the melodic substance, thus encompassing the work of the hymnologist, of the gifted copyist or, eventually, of the interpreter. It is deduced from this that the notion of paternity is relativized; paternity not being a person's privilege, nor even of a guild of ecclesiastical musicians; it is distributed unquantifiably between different people and specializations.

The auctorial kenosis of Byzantine hymns of praise is in close connection with these phenomena, attitude whose deep conditions are:

- humility in front of the one glorified in the song, also being the source of inspiration – God;
- respect for tradition, former teachers and early musicians;
- the mechanisms of the composing act, the compositional algorithm;
- opacity to artistic originality, care not to fall into the sin of the haughtiness.

Key words: Byzantine religious music, community worship singing, author's cult song, auctorial kenosis, musical training, compositional craft, notation, oral tradition, musical memory.

Cum noțiunea de *chenoză* nu este una intens vehiculată în literatura muzicologică, nici măcar în bizantinistica muzicală, este cazul să o descifrăm. În teologie, *chenoză* desemnează „starea de «deșertare» sau de «golire» pe care Fiul lui Dumnezeu o asumă în întruparea sa ca act de ascultare față de Dumnezeu-Tatăl” [18, p. 57]. Accepțiunea care ne interesează aici în legătură cu subiectul anunțat este însă de ordin mai general și are în vedere traducerea termenului din limba greacă, *kenosis* însemnând „deșertare, condiție de smerenie, de umilire” [18, p. 57].

De unde vine această atitudine, pe care o abordează creatorii, în special muzicienii bizantini? La această întrebare vom încerca să răspundem în cele ce urmează.

Mai întâi vom analiza binomul anonim-auctorial în cântarea religioasă răsăriteană, binom relevant pentru problema-cheie a expozeului nostru.

Chiar de la începutul ei, muzica bizantină încorporează cântarea cultică anonimă, comunitară și pe cea individuală, de autor. O incursiune în faza de gestație a imnografiei bizantine ne va edifica asupra dozajului și interacțiunii celor două ingrediente.

În două dintre epistolele sale – către Efeseni și către Coloseni – Apostolul Pavel indică trei categorii de cântări cultice, pe care le citează toți istoricii perioadei protobizantine (numindu-le și „forme de cântare” sau „genuri”): psalmii, imnurile și cântările spirituale. Scrierile patristice folosesc acești trei termeni ca sinonime, desemnând cântul creștin originar; spre identificarea sensului noțiunilor înclină și unii exegeți moderni [13, p. 113-114]. Dar majoritatea experților actuali [6, p. 64-66; 7, p. 62; 21, vol. I, p. 58-60; 3, p. 226] consideră că împărțirea făcută de Apostolul Pavel reieșea din uzanța liturgică reală și că primii creștini, cărora li se adresau epistolele, erau capabili să diferențieze cele trei grupe de cântări. Așadar, să le conturăm specificitățile.

Un prim gest de disociere se va lega de originea textelor. Psalmii și imnurile provin la început din cărțile Vechiului și Noului Testament, pe când cântările duhovnicești (sau spirituale) erau producții poetico-muzicale de factură creștină ale noilor adepți [7, p. 62]. În timp însă lucrurile s-au amestecat, pentru că, pe de o parte, „compozițiile primei pietăți creștine (cântările spirituale – nota noastră) nu se depărtau de psalmi, ele erau asimilate psalmilor, se inspirau din Sfânta Scriptură” [22, p. 14], iar pe de altă parte – dezvoltarea și diversificarea psalmilor a dus la apariția așa-zisilor „psalmi particulari”, nebiblici, cărora Sinodul local din Laodiceea (360) încearcă să le stăvilească pătrunderea în biserică [21, p. 58].

Imnul cunoaște o evoluție similară, metamorfozele sale împingând genul în întregime (și nu doar

o anumită ramificație ca în cazul psalmilor) în zona textelor nescripturistice. Au fost două forțe care au mișcat imnografia primară în direcția desemnată, și anume – impulsul auctorial, altfel zis, posibilitatea manifestării creativității individuale a promotorilor genului și utilizarea imnului pe post de armă apologetică, în lupta bisericii cu ereziile.

Primele imnuri nebiblice s-au urzit pe temeiul celor testamentare și după modelul acestora. Creativitatea imnografilor se putea limita la palierul textual, autorii elaborând texte noi (parafraze ale celor sacre) pentru melodii preexistente, sau putea cuprinde întregul muzical-verbal, rescrisă fiind, împreună cu textul, și melodia.

Pentru că nu reeditau întocmai litera Scripturii, iar ca și melos se interferau cu repertoriul laic (imnografii apelând uneori la melodii profane cunoscute credincioșilor), imnurile au declanșat, încă din secolul al III-lea, reacții ortodoxe adverse, fapt care explică de ce s-au păstrat atât de puține mostre de la începuturile creștinismului.

Reacțiile au slăbit pe măsură ce s-a extins ofensiva ereziilor (a gnosticismului și arianismului). Prozeleții eretici se serveau de melodii populare pentru a răsădi ideile lor în mase și Biserica a folosit aceeași tactică propagandistică pentru a li se opune. Astfel, s-a ajuns la încurajarea poeziei imnice de autor, care formula concis și pe înțelesul tuturor învățătura creștină corectă, și la tolerarea melodicii imnice de resursă populară, de mare eficiență în vehicularea textelor dogmatice. Noua creație imnografică a pătruns în rândurile Vecerniei și Utreniei și s-a sedimentat în principalele cărți de slujbă ale cultului ortodox: Octoihul, Triodul, Penticostarul și Mineiele [5, p. 422; 4, p. 712; 10, p. 69].

Cele trei grupe de cântări au, fiecare, anumite particularități stilistice, dar și acestea adesea se confundă.

Psalmul reprezintă o „declamație muzicală apropiată de cânt, desfășurată monoton pe un ritm liber, determinat de accentele tonice ale textului” [7, p. 396]. Psalmodia (intonarea de psalmi) „urmează regula consacrată a păstrării tonului de recitare, îmbogățit însă printr-o prefigurare a sunetelor apropiate, prefigurare ce este proprie fiecăreia dintre cele trei secțiuni ale psalmului: initium, mediatio sau pausa, și terminatio sau punctum” [7, p. 396]. Or, în ocazii speciale, melodia psalmului putea devia de la recitarea silabică, intrând pe terenul cântării melismatice [3, p. 226].

Imnul este mai evoluat sub aspectul melodic, spectrul varietăților sale incluzând și melodii simple, silabice, și configurații melodice dozate sau chiar intens ornamentate [6, p. 65; 3, p. 226].

La cealaltă extremă în raport cu psalmul (și psalmodia), cântecul spiritual face uz de expresia melodică accentuat melismatică. Dezvoltându-se din vocalizările pe aclamația „Alleluia” (aclamație împrumutată de la practicile sinagogii, unde se atașa ca refren unor psalmi), cântecul spiritual a adoptat mai întâi forme melodice moderat-ornamentale, spre a și le adjuceca mai apoi – nu fără contribuția popoarelor orientale încreștinate – pe cele hiperornamentale, numite „jubilații” [6, p. 66; 3, p. 225-226]. Cântarea bogat melismatică, desfășurată pe un număr redus de silabe, dizolvă inteligibilitatea textului, or, pentru beatitudinea religioasă pe care o exteriorizează, verbalizările nici nu sunt necesare. Pentru că, după cum observă Sfântul Augustin (în introducerea Psalmului 99), „cel care jubilează nu folosește cuvinte; [cântecul jubilat] este un cântec al bucuriei fără cuvinte [apud: 3, p. 225].

Formele muzicale protocreștine vor deveni, în timp, modalități de cântare: psalmodică, imnologică, aleluiatică. Acestea împrumută însemnele stilistice polarizatoare ale cântărilor din care descind.

Sintagma „modalități de cântare” trimite, totodată, către factura actului interpretativ al cântecului liturgic primar, factură care se răsfrânge și ea asupra ecuației comunitar – individual, plural – auctorial. Monodia protobizantină putea fi executată de un solist (cântarea solistică), putea fi destinată dialogului dintre două coruri (cântarea antifonică), precum și dialogului dintre solo și cor (cântarea responsorială).

Formele/genurile și manierele discursive prebizantine vor da naștere principalelor forme/genuri imnografice bizantine: troparul, condacul și canonul. Odată cu perfecționarea acestora și grație aportului melozilor (secolele V–XI), imnografilor și melurgilor (secolele XI–XIX), fondul auctorial al muzicii sacre bizantine se va fortifica progresiv. Bineînțeles că orice creație individuală trebuia să se revendice – direct sau mediat – de la Sfânta Scriptură, să se înscrie în tiparele statuate de tradiția liturgică, reflecția patristică și prevederile sinoadelor ecumenice. Aceasta înseamnă că creativitatea poetico-muzicală era canalizată pe un fâgaș anume, mesajul propriu-zis, dar și formele în care era turnat, fiind, în mare, predeterminate și intangibile. De aici – caracterul transpersonal al cântării bizantine cu cel puțin două implicații terminologice:

- înțelesul special al noțiunii „activitate creatoare”;
- înțelesul special al noțiunii de paternitate.

Să stăruim asupra acestor aspecte, mai cu seamă asupra activității creatoare, așa cum era ea înțeleasă în aria stilistică desemnată și în perioada de apogeu a artei de care ne ocupăm.

E cazul să ne referim, mai întâi, la *sursa inspirației creatoare*. Creatorul de muzică bizantin – melodul, psaltul – nu doar prefigurează sonor transcendența (sau incognoscibilul spațiu transmundan), nu doar glorifică Dumnezeu, ci chiar se conectează la acest izvor de frumusețe și har. Muzicianul moștenește de la predecesori cântările sacre, dar, la origine, ele sunt emanații divine. Cum ajunge acest tezaur la omul perisabil, cel care cântă în biserică, sau compune cântări în singurătatea chiliilor mănăstirești? Pe două căi:

1. *Mediat*, prin îngeri, duhuri create de Dumnezeu-Tatăl, „duhuri slujitoare” [20, p. 239].

Deja Sfântul Vasile cel Mare postulează că „psalmul este lucrul îngerilor” [20, p. 184], afirmație secundată de raționamentul potrivit căruia cei ce cântă psalmul în Biserică fac și ei „lucrul îngerilor” [20, p. 184].

Și pentru Sfântul Niceta de Remesiana cântarea este „îndeletnicirea îngerilor; care fără somn, fără odihnă, neîntrerupt laudă pe Domnul din ceruri și binecuvântează pe Mântuitorul” [17, p. 140].

Sfântul Dionisie Pseudo-Areopagitul se referă la „cântarea cea sfântă ce este luată din inspirația profeților celor insufiați de Dumnezeu” [8, p. 85]. Același sfânt părinte detaliază plastic cum se întâmplă respectiva insuflare – printr-o transmitere ierarhică a iluminărilor dumnezeiești de la treptele superioare ale ordinilor îngerești la cele inferioare: „...Primul ordin, după ce a fost iluminat, pe cât era cu putință, 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” [8, p. 48]. În final, insufierea ajunge la omul liturghisitor.

Această „perspectivă sofianică”, cum ar fi numit-o Lucian Blaga [2, p. 240], se regăsește nu doar în scrierile patristice și în tratatele teoretice vizând muzica bizantină, ci și în textele cântărilor religioase, prezente în practica liturgică vie. Pentru muzicienii reputați, poezia imnografică are determinative precum „alăuta dumnezeiescului Duh” [16, p. 6], „cu îngerii împreună vorbitor” [16, p. 17], sau adresări ca „urmând cetelor îngerești înțelepte, ai repetat în lume cântările acestora” [16, p. 15] (Sfântul Roman Melodul), „alăută care cântă ale Duhului” [15, p. 29]; „făcându-te organ dumnezeiesc al Duhului” [15, p. 33] (Andrei Criteanul), „trâmbiță tănuitoare, deșteptând pe toți către cântarea cea duhovnicească și organ mișcat de Dumnezeu” [14, p. 27] (Cuviosul Iosif, alcătuitorul de cântări).

2. Insufierea se poate face și *direct*, cum se zice că i s-a întâmplat lui Roman Melodul (secolul al VI-lea, preot la biserica Maicii Domnului din Constantinopol), căruia i s-a arătat în vedenie maica Domnului „ce i-a oferit darul de a scrie imne întru preacinstirea ei” [1, p. 691].

De aceeași insuflare directă pare să fi avut parte și Ioannes Glykys (secolul al XIV-lea, patriarh al Constantinopolului și dascăl de cântări). Cel puțin așa pare să sugereze o miniatură postbizantină (secolul al XVII-lea), în care muzicianul e înfățișat cu o pană și o carte de psaltichie cu filele albe, întors discret spre Manus Dei, prezentă sus în colțul drept al imaginii, atent să surprindă și să traducă în limbajul semnelor muzicale gestul divin [9, p. 405, figura 5].

Se vede, deci, că artistul este, în fond, „un umil artizan, a cărui inspirație se datorează insuflării dumnezeiești și ecurilor îndepărtate ale cântărilor îngerești” [12, p. 101], iar în actul creator nu originalitatea subiectivă contează, ci fidelitatea cu care el, ca mediator, transmite iluminările venite de sus. Într-o următoare fază, când împărtășește și altora revelațiile divine, el își adjudecă rolul de custode al tezaurului melodic care i s-a încredințat și al legităților constructive ce stau la baza lui.

Cu aceste considerente am ajuns la *mecanismele activității creatoare*, o altă fațetă a chestiunii în dezbatere. Pentru a le înțelege trebuie să ne transpunem în mentalitățile Evului Mediu și ale epocilor conexe.

Este important să conștientizăm că activitatea creatoare era inclusă într-un sistem complex de relații, fiind nedezlipită de instruire (predare și învățare), interpretare, perpetuare, propagare și conservare.

Datele privind învățarea-predarea muzicii de cult bizantine se lasă deduse sau intuite din tradiția alcătuirii manuscriselor, din propediile (gramaticile) și theoreticoanele existente, din iconografia păstrată, din specificul notației. Toate lasă să se întrevadă importanța transmiterii experienței de la dascăl la discipol și rolul decisiv al memoriei muzicale.

Astfel, neumele ecfonetice sunt un soi de „aide-memoire” (A. Gastoué), ele indică doar elanurile și căderile vocii, însoțite de intensificarea, respectiv, slăbirea volumului vocal, accentuarea unor silabe sau cuvinte-cheie, undulările line ale intonației, pauzele și legato-urile declamative [21, p. 173]. Aceste semne „încadrează propoziții mai dezvoltate, sau fraze ale textului”, având o funcție mnemotehnică, „rostul fiecăruia fiind să amintească interpretului o anumită formulă melodică pe care o știa de mai înainte” [7, p. 330].

Semiografia diastematică, deși fixează mai multe amănunte ale cântării liturgice, lasă și ea suficient teren echivocului interpretativ și nu poate fi decipată mulțumitor decât de cei familiarizați cu practica tradițională.

Într-o primă fază, învățăcelul trebuia să însușească nomenclatorul neumatic – semnele diastematice, cheironomice, modulatorii (ftoralele) ș.a. Din combinația semnelor muzicale apăreau formulele

melodice, denumite în tratatele bizantine *theseis*-uri. *Theseis*-urile „trebuiau asimilate pe de rost, în cele opt glasuri, devenind modele sonore aplicabile în practica de zi cu zi... Memoria muzicală trebuia să fie extrem de selectivă și distributivă și să rețină melodică (melosul) ce-și schimba fizionomia în funcție de patru parametri...:

- treapta structurii infraoctaviante (difonie, trifonie, tetrafonie, pentafonie) sau octaviante a glasului (ehului);
- apartenența la unul dintre cele trei genuri: diatonic, cromatic sau enarmonic;
- idiomul..., în care *thesis*-ul apare: irmologic, stihiraric sau papadic;
- culoarea semnului cheironomic, care putea fi roșie sau neagră.

Vorbim, practic, despre asimilarea, depozitarea și memorarea unui *corpus* formulaic, în baza unui algoritm, firește, ce permitea cântărețului construirea unei arhive sonore mentale și pe care o putea accesa ulterior în procesul cântării și, evident, al compoziției. Trecerea de la învățarea formulei melodice (*thesis*) la învățarea unei cântări liturgice ample se făcea gradual, secțiune cu secțiune, de la simplu la complex...” [9, p. 391-392].

Am și anticipat deja că în meșteșugul componistic erau activate aceleași resorturi ale memoriei. „Fiecare psalt era deținătorul unui *corpus* formulaic fără de care nu putea cânta și pe care îl dobândise prin învățarea numeroaselor *metode* alături de maestrul său. În consecință, un bun cântăreț era un potențial compozitor, lucru argumentat de faptul că aproape toți psalții și protopsalții cunoscuți ai lumii bizantine și postbizantine au compus cu o dexteritate și o virtuozitate astăzi pierdute. Este de la sine înțeles faptul că arhiva sonoră mentală a acestora, formată în lunga ucenicie alături de un *didaskalos*, cuprindea repertoriul de toate *genurile* (diatonic, cromatic, enarmonic), în toate *tempo*-urile (irmologic, stihiraric, papadic) și în toate glasurile, ale diferiților autori *mai vechi sau mai noi...*, după cum spun codicele, lucru ce permitea accesarea lor, atât în procesul cântării, cât și în cel al compoziției” [9, p. 396].

Printre procedeele tehnice (de travaliu) favorite ale imnografilor bizantini se citează:

- repetarea figurilor melodice;
- variația;
- improvizația;
- centonizarea [11, p. 142].

De reținut, pentru argumentația noastră, centonizarea, care presupune compunerea unei cântări folosind cântări/fragmente melodice preexistente. Noțiunea provine din latină, din cuvântul „cento”, care desemna la origine o bucată de stofă, iar apoi o

lucrare poetică asamblată din versurile altor poeți. Centonizarea este în muzica bizantină o formă de respect față de tradiție, acest respect traducându-se prin preluarea cântărilor predecesorilor în creația succesorilor și integrarea lor în noi și noi țesături melodice. Or, ea se întâlnește și la altă scară, în perimetrul unei singure melodii, și se exprimă prin sintetizarea unei sintagme melodice din unități sintactice mai mici, expuse anterior [11, p. 145-146].

Așadar, „preluarea unor formule melodice și adaptarea unor texte noi la o muzică preexistentă erau lucruri comune în lumea medievală, constituind parte a conceptului-cheie care a dominat întregul Ev Mediu – *mimesis*. *Mimesis* văzut nu ca plagiat sau copiere servilă, ci „ca principiu creator ce constă în raportarea conștientă și deliberată a compozitorului la valorile tradiției” (Maria Alexandru)... Muzicienii se copiau în lanț, fără a se cita și fără a le fi teamă că sunt sau nu originali. Absolut nimeni nu se gândea că însușirea unor idei muzicale ar fi o infracțiune, mai ales când, trecând din codex în codex, adesea nimeni nu mai știa cu exactitate cine este autorul unei creații. Din acel moment, ea aparținea tuturor... De altminteri, medievalii bizantini gândeau că a cânta cu orice preț originalitatea este păcatul trufiei...” [9, p. 397-398].

Am putea opri aici șirul raționamentelor pentru a formula câteva concluzii.

În sistemul de valori al culturii bizantine creatoare apare nu doar compunerea (în limitele canoanelor), ci și rescrierea – cu adaosuri, modificări, înfrumusețări – unor melodii elaborate de alții. Transpunerea cântărilor dintr-o limbă în alta cu rețușările melodice aferente va intra și ea în raza de cuprindere a noțiunii.

În fine, cel ce dă glas cântării, interpretul, poate interveni creator în substanța melodică, întregind astfel opera melurgului, a copistului înzestrat sau – eventual – a tălmaciului. Se deduce de aici că noțiunea de paternitate se relativizează, paternitatea nefiind apanajul unei persoane, și nici chiar al unei tagme de muzicieni ecleziastici, ci distribuindu-se necuantificabil între diferite persoane și specializări [6, p. 108]. Așadar, dacă o melodie bizantină se vehiculează cu numele autorului, acesta nu indică neapărat pe cel care s-a aflat la originea efortului creator colectiv, ci, mai degrabă, pe acel care i-a conferit pregnanță și strălucire.

În strânsă conexiune cu aceste fenomene se află chenoza auctorială a imnodului bizantin, atitudine ale cărei condiționări de adâncime sunt:

- smerenia în fața celui glorificat în cântare, tot el și sursa inspirației – Dumnezeu;
- respectul pentru tradiție, dascăli și muzicienii premergători;
- mecanismele actului de compunere, algoritmul componistic;
- opacitatea față de originalitatea artistică, grija de a nu cădea în păcatul trufiei.

Dat fiind faptul că psalții care au compus cântări sau cei care au migălit la ornarea melodiilor cultice nu au făcut asta pentru propria mărire, ci pentru slava lui Dumnezeu, ei adesea nici nu și-au semnat creațiile. Datorită chenozei auctoriale, ca și semioralității transmișiei muzicii bizantine, o mulțime de nume reprezentative ale artei de care ne ocupăm se vor fi pierdut în anonimată fără șansa de a fi recuperate vreodată.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Barbu-Bucur, Sebastian. *Dicționar de muzică bisericească românească*, București: Editura Basilica, 2013.
2. Bлага, Lucian. *Opere*, vol. 9. *Trilogia culturii*. București: Editura Minerva, 1985.
3. Boțocan, M. *Originea muzicii bizantine*. În: *Byzantion. Revistă de arte bizantine*. Vol. II, Iași, 1996.
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. Ciobanu, Gheorghe. *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*. Vol. I., București: Editura Muzicală, 1974.
6. Cosma, O. L. *Hronicul muzicii românești*. Vol. I, București: Editura Muzicală, 1963.
7. *Dicționar de termeni muzicali*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1984.

8. Dionisie Pseudo-Areopagitul, Sfântul. *Ierarhia cerească. Ierarhia bisericească*. Traducere de Cicerone Iordăchescu. Ediția a II-a. Iași, 1994.
9. Gheorghiuță, N. *De la neumă la interpretare sau despre procesul compozițional în muzica bisericească*. În: *Analele Putnei*, nr. VIII, 2012, 1. Extras.
10. Ghircoiașiu, R. *Contribuții la istoria muzicii românești*. Vol. I. București: Editura Muzicală, 1963.
11. Giuleanu, V. *Melodica bizantină. Studiu teoretic și morfologic al stilului modern (neo-bizantin)*. București: Editura Muzicală, 1981.
12. Grăjdian, V. *Teologia cântării liturgice în Biserica Ortodoxă. Aspecte de identitate a cântării liturgice ortodoxe*. Sibiu: Editura Universității „Lucian Bлага” din Sibiu, 2000.
13. Macdonald, A.B. *Christian Worship in the primitive Church*, 1934.
14. *Mineiul pe aprilie*. Ediția a V-a. București, 1977.
15. *Mineiul pe iulie*. Ediția a V-a. București, 1984.

16. *Mineiul pe octombrie*. Ediția a V-a. București, 1983.

17. Niceta de Remesiana, Sfântul. *Despre folosul cântării de psalmi*. Traducere de Ștefan C. Alexe. În: Mitropolia Banatului, Timișoara, 1971, nr. 1-3.

18. Stoian, I. *Dicționar religios*. București: Editura Garamond, 1994.

19. Vasile cel Mare, Sfântul. *Despre Sfântul Duh*. În: *Scrieri*. Partea a III-a. Traducere de Constantin Cornițescu și Teodor Bodogae. Seria Părinți și Scriitori bisericești. Nr. 12. București, 1988.

20. Vasile cel Mare, Sfântul. *Omilii la Psalmi*. În: *Scrieri*. Partea I-a. Traducere de Dumitru Fecioru. Seria Părinți și Scriitori bisericești. Nr. 17. București, 1986.

21. Vasile, V. *Istoria muzicii bizantine și evoluția ei în spiritualitatea românească*. Vol. I. București: Editura Interprint, 1997.

22. Vintilescu, P. *Despre poezia innografică din cărțile de ritual și cântarea bisericească*. București, 1937.

Metoda lui Anton Pann în contextul educației muzicale contemporane, românești și europene

Rezumat

Metoda lui Anton Pann în contextul educației muzicale contemporane, românești și europene

Anton Pann (1794–1797? – 1854) este o figură importantă a culturii românești. Activitatea sa multilaterală – cântăreț bisericesc, profesor, traducător, culegător de folclor, editor, tipograf, difuzor al propriilor cărți – a fost cercetată doar parțial în secolul al XX-lea, mai întâi de literați și folcloriști și abia în ultimele decenii de bizantinologi, care s-au concentrat asupra muncii sale de tipograf și editor, de istoric al muzicii, compozitor și teoretician. Dintre multiplele fațete ale personalității sale vom încerca să punem în lumină pe cea de profesor de muzică bisericească prin analiza fragmentului didactic din lucrarea sa intitulată *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau Gramatica melodică* (1845). Demersul nostru plasează această încercare cu caracter didactic în contextul epocii, dar urmărește și relevanța acestuia în raport cu pedagogia contemporană românească și europeană. Se constată că vestitul psalt din secolul al XIX-lea a redactat o metodă de instruire și o sistematizare a materialului care sunt valabile și în prezent.

Cuvinte-cheie: Anton Pann, secolul al XIX, muzica bisericească, scrieri cu caracter didactic, metodă de instruire, relevanță actuală, pedagogia muzicală românească, pedagogia muzicală europeană.

Summary

Anton Pann's method in the context of contemporary Romanian and European musical education

Anton Pann (1794–1797? – 1854) is an important figure in Romanian culture. His multifarious activities – as a church singer, teacher, translator, folk music and literature collector, editor, printer, disseminator of his own work – were only partly researched in the twentieth century, first by literati and folklorists, and during the last decades also by Byzantinologists, who focused on his work as a typographer and editor, as well as on his contributions as a historian, composer and church music theorist. From the various facets of his personality we will try to highlight that of church music teacher, by analysing the didactic fragment from his work entitled *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau Gramatica melodică* (1845). We will place this attempt in the educational context of the Byzantine tradition and of the time, but also in the context of its relevance to modern Romanian and European pedagogy.

Key words: Anton Pann, 19th century, church music, didactic writings, teaching method, current relevance, Romanian musical pedagogy, European musical pedagogy.

Introducere

Anton Pann (1794–1797? – 1854) este o figură însemnată a culturii românești, cu o existență situată la hotarul dintre realitate și mit, o personalitate care a incitat curiozitatea celor care s-au străduit să dea o interpretare verosimilă sau numai artistică vieții sale zbuciumate¹. Activitatea multilaterală pe care a desfășurat-o – de psalt, profesor, traducător, culegător de folclor muzical și literar, editor, tipograf, difuzor

al propriilor cărți – a fost cercetată doar parțial în secolul al XX-lea, mai întâi de literați și folcloriști, iar în ultimele decenii și de muzicologi bizantiniști, care au pus în valoare munca sa de tipograf² și editor [10], contribuțiile sale de istoric [9, p. 73-93], compozitor [7, p. 255-257] și teoretician al muzicii bisericești [5, p. 53-64; 6, p. 36-51]. Cu toate acestea, majoritatea studiilor muzicologice publicate în ultimele trei decenii încep cu constatarea că s-a vorbit și s-a scris prea puțin despre muzicianul Anton Pann și nu a fost

pus în lumină aportul său considerabil la înzestrarea stranei românești cu repertoriul complet în limba română; s-a trecut și peste faptul că el a fost, înainte de toate, un cântăreț de strană neîntrecut și un creator de melodii psaltice păstrate în uz până astăzi³.

Dintre multiplele fațete ale personalității sale vom încerca să o evidențiem pe cea de profesor de muzică bisericească, prin analiza segmentului de text cu caracter didactic din lucrarea *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau Gramatica melodică* [11]. Vom plasa această încercare în contextul educativ al tradiției bizantine și al epocii, dar intenționăm să găsim corespondențe ale metodei sale de educație muzicală cu pedagogia contemporană, românească și europeană.

În ultimul secol, educația muzicală din școala românească a trecut prin numeroase prefaceri. Mai întâi, în cadrul procesului de modernizare a societății de la început de secol XX, apoi, din cauza instaurării regimului comunist, care a adus schimbări radicale în învățământ. Mai recent, din necesitatea de a se acorda la noile tendințe din pedagogie privind abordarea sistemică a conținuturilor, formarea capacităților și competențelor elevilor, redimensionarea modelului de configurare a lecției, utilizarea unor strategii, metode și tehnici de predare – învățare – evaluare cât mai eficiente și, desigur, din nevoia de a îndeplini standarde de calitate aliniat la cele europene.

Toate aceste transformări ne apar a fi spectaculoase dacă avem în vedere faptul că la început de secol XX educația muzicală din școala românească de masă era încă puternic legată de tradiția bizantină, spre deosebire de educația care se practica în vestul Europei. Un exemplu grăitor, în acest sens, este faptul că notația neumatică bizantină era încă atât de familiară în societatea românească în perioada interbelică încât o colecție de colinde [3] a fost publicată în 1938 cu melodiile scrise cu ambele notații, neumatică și guidonică, pe pagini alăturate. O situație inedită pentru un vest-european, dar un gest firesc pentru spațiul românesc unde educația muzicală de tip formal a fost oferită timp de mai multe secole doar de școlile mănăstirești, de cele de cântăreți bisericești și mai apoi de seminariile teologice, iar educația muzicală de tip non-formal și informal convergea spre aceeași cântare de strană, cu semiografia specifică, la care se adăuga, desigur, bogăția cântecului folcloric transmis prin viu grai, din generație în generație. Așa se face că, procesul de constituire a unei didactici de specialitate este legat tot de cântarea bisericească monodică (precum și tipărirea primelor manuale de teorie muzicală⁴), iar primele mențiuni despre învățarea muzicii și primele „manuale” se găsesc în codicele bizantine medievale și în tipăriturile bisericești ale secolului al XIX-lea.

1. Didactica muzicală – primele încercări în spațiul românesc

Textele cu caracter didactic explicit lipsesc în perioada medievală, dar putem aprecia că o parte din didactica educației muzicale medievale de factură bizantină se găsește concentrată în textul cunoscutului *Tropar al lui Hrisafi către ucenici*, tradus în limba română de Filothei sin Agăi Jipei⁵ în 1713. Primele îndrumări metodice sunt consemnate în secolul al XIX-lea, deoarece, după o sută de ani trecuți de la redactarea manuscrisului lui Filothei, învățământul muzical românesc a intrat într-o nouă etapă, aceea a instituționalizării și a administrării de către Biserica Ortodoxă. În 1819, îndată după înscăunarea mitropolitului Dionisie Lupu, s-a înființat la București școala de muzică bisericească în limba română, proaspătul mitropolit numindu-l pe Macarie Ieromonahul conducător al acesteia. Ulterior, după înființarea în 1825 a unor școli similare în centrele județene, Macarie a devenit *epistat*, adică inspector, al acestora. Desigur, au existat și înainte de acest an școli de muzică bisericească, dar ele funcționau întâmplător, depinzând de devotamentul profesorilor și bunăvoința unor boieri sau domnitori. Prefacerile numeroase din societatea românească, după mișcarea revoluționară condusă de Tudor Vladimirescu⁶, permit deschiderea unor școli de muzică cu local propriu și special amenajat ca spațiu de instruire, cu manuale didactice și cu un sistem de învățare eficient, pus în practică de dascăli atestați pentru o asemenea profesie și a căror activitate didactică era periodic verificată.

Pentru ca procesul de învățământ să atingă standardele preconizate, nu putea fi neglijată formarea didactică a dascălilor, care erau buni cunosători ai psaltichiei (deoarece toți cântau în stranele bisericilor), dar aveau o pregătire pedagogică precară, în cele mai multe cazuri. Așa se face că primele repere metodice ale predării muzicii psaltice au fost formulate în Țara Românească în același timp cu înființarea școlilor amintite și le datorăm lui Macarie Ieromonahul.

În calitatea sa de *epistat* al școlilor înființate în 1825, vrednicul Ieromonah a conceput o circulară cu instrucțiuni pentru dascăli, intitulată „Ponturi 18 către dascălii de musichie ce sunt orânduți ca să parodosească atât aici în poliția Bucureștilor cum și în afară prin județe în ce chip au să urmeze de la început până la săvârșirea mathimilor”⁷.

Textul acestor paragrafe trasează parcursul de instruire al elevului, de la intrarea în școală și până la absolvire, dar și obligațiile dascălilor. Pentru a fi acceptați, cei interesați treceau printr-o testare a aptitudinilor muzicale și cunoștințelor de scris-citit literar și își asumau prin contract frecventarea cursurilor și disponibilitatea pentru învățatură. Sunt prevăzute

activitățile și ordinea în care se însușeau noțiunile teoretice și practice de cântare, cărțile de cântări bisericești care serveau drept manuale, nivelul de priceperi și cunoștințe muzicale la care trebuia să se ajungă. Mai mult de jumătate dintre articole fac referire la comportamentul și îndatoririle dascălului și subliniază caracterul românesc al școlilor.

2. Anton Pann și primul curriculum pentru muzică bisericească

Cu siguranță, cele „18 Ponturi” i-au fost cunoscute lui Pann, în calitatea sa de profesor la școala de cântăreți de pe Podul Mogoșoaia (din 1823) și la școala de pe lângă Episcopia Râmnicului (tocmai în perioada în care aceste prevederi erau active, între 1826–1828) și l-au inspirat ca peste două decenii, când era deja profesor la Seminarul de la Mitropolia Bucureștilor, să elaboreze propriul text cu caracter didactic – un îndrumător pentru oricare profesor sau elev care ar fi început învățarea muzicii psaltice.

Textul se găsește la finalul lucrării *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau Gramatica melodică* și este intitulat: „Metod sau urmare la învățătura muzicii bisericești, despre cum să învață la seminarul Sfintei Mitropolii”.

Cele câteva pagini cuprind informații despre conținutul educației muzicale de la Seminarul Mitropoliei Țării Românești, dar și diverse considerații, aprecieri, observații despre procesul de învățământ. Ceea ce deosebește textul lui Pann de instrucțiunile lui Macarie – chiar dacă procesul instructiv-educativ urma un traseu identic și cu același conținut – este forma de prezentare: o combinație între o programă școlară și o planificare anuală pentru fiecare dintre cei patru ani de studiu.

3. Conținutul textului didactic redactat de Anton Pann

Instrucțiunile Ieromonahului Macarie (multe cu caracter general) asiguraseră timp de 20 de ani buna pregătire a personalului care trebuia să dea răspunsurile liturgice în biserici, dar Anton Pann a fost cel care a conștientizat importanța planificării și proiectării didactice, ca premisă a atingerii unor obiective didactice într-un timp precizat. Durata studiilor era de patru ani, fiecare cu trei trimestre de activitate. Materia este împărțită în 36 de paragrafe, repartizate inegal pe ani de studiu și trimestre, iar capitolele teoretice și repertoriul de cântări sunt însoțite de comentariile psaltului (anul 1 de studiu – 16 paragrafe; anul 2 – 11 paragrafe; anul 3 – 6 paragrafe; anul 4 – 3 paragrafe).

Condițiile de admitere sunt precizate în primul paragraf al „Metodului...”⁸:

- candidații erau testați, pentru a se aprecia apti-

tudinile muzicale, cu ajutorul diapazonului, numit de Pann *glasometru*; probabil, era puțin cunoscut în acea perioadă la București, pentru că Pann a adăugat o notă de subsol în care i-a făcut o scurtă descriere;

- testul consta în intonarea unei scări muzicale, în urcare și în coborâre, cu sunete având durata de patru timpi;

- este precizat și standardul de evaluare: intonarea scării muzicale fără a distona.

Dacă parcurgem cele 36 de paragrafe, constatăm, în privința conținutului, că primii doi ani reprezintă etapa de inițiere și însușire a noțiunilor teoretice, iar ultimii doi ani de seminar erau rezervați îmbogățirii repertoriului și perfecționării. Astfel, notația și teoria muzicală se învățau în primul an de studiu. În primul semestru se învățau toate semnele și noțiunile introductive pentru capitolul modal, după care, până la sfârșitul anului școlar, se deprindeau glasurile diatonice în următoarea ordine: 1, 4, 5 și 8. În anul 2 se învățau glasurile enarmonice, apoi cele cromatice, ftoarele și se lucra la cizelarea interpretării, în conformitate cu formulele melodice specifice fiecărui glas. Învățătura ultimului an cuprindea și noțiuni de Tipic (articolele 35 și 36), cu o zi înainte de orice sărbătoare elevii trebuind să demonstreze cunoașterea cântărilor aferente acestuia și a modului de desfășurare a serviciului religios.

4. Actualitatea textului redactat de Anton Pann

Nu știm ce cunoștințe de pedagogie generală avea Anton Pann, dar „Metodul...” său este conceput în concordanță cu principiile didactice statuate de Comenius și păstrate până astăzi în instruire. Modul de abordare a cunoștințelor teoretice este în concordanță cu principiul *sistematizării și continuității cunoștințelor*, care, în accepțiunea contemporană, „...exprimă necesitatea ca materia de studiu să fie structurată în unități metodice (secvențe de cunoștințe esențiale coerente), ordonate într-o succesiune (continuitate) logică, științifică, pedagogică și care să alcătuiască, în final, un sistem informațional” [2, p. 139].

Același principiu îl regăsim și în ceea ce privește repertoriul de cântări; abordarea acestuia începe în mod firesc cu colecția *Anastasimatar*⁹, dar deja în al doilea trimestru de studii se recomandă profesorului ca, după predarea lecțiilor, să cânte școlărilor imnuri de mici dimensiuni (precum: *Doamne miluiește*, *Sfinte Dumnezeule*, *Cuvine-se cu adevărat* etc.), pentru ca aceștia să le însușească după auz, „...ca să nu tacă în biserică până când va veni rândul să le învețe pe meșteșugul muzicii”¹⁰. Repertoriul se lărgește cu cântările din colecția de tip *Doxastar*, păstrând la învățare aceleași ordine a glasurilor, adică: diatonice, enarmonice și cromatice. În anul 3 de învățătură, se începe studiul cântărilor numite *Privigher* și *Mânecător*, iar pentru sâr-

bători elevii vor învăța imnuri de la Sfânta Liturghie – *Heruvice* și *Chinonicele* indicate pentru respectiva sărbătoare. Pentru sfârșitul anului 3, programa prevedea învățarea cântărilor pentru perioada Postului Mare, din *Paresimier* și *Irmologhion*, și învățarea troparelor, acestea urmând a fi folosite apoi ca modele melodice pentru alte imnuri.

În ultimul an de seminar teologic, elevii studiau cântări dificile, aparținând stilului papadic, din colecția numită *Kalofonicon*, și învățau *Irmoase* cu *cratimi*. În paralel, erau abordate probleme de combinare a neumelor și de ortografie a muzicii scrise cu semiografia specific bizantină.

Modul în care sunt organizate și însușite cunoștințele teoretice și repertoriul de cântări respectă *principiul accesibilității cunoștințelor*, adică „...necesitatea ca materia de studiu să fie astfel vehiculată (transmisă și asimilată) încât să fie înțeleasă cu o anumită ușurință, corespunzător particularităților de vârstă (intelectuale, afective, voluntare, acționale) ale elevilor...” [2, p. 140].

Încă de la primele paragrafe, se remarcă preocuparea lui Pann pentru latura practică a instruirii, deci pentru respectarea *principiului legării teoriei de practică*. Spre exemplu, la articolul 3 se precizează că, pe lângă noțiunile teoretice, elevii vor cânta după model scara ehului 1, fiind atent urmăriți de profesor în privința emisiei (să nu fie nazală) și a acurateții intonației. Se încearcă, așadar, chiar din perioada de inițiere în meșteșugul psaltichiei, îmbinarea componentei ideatice a învățării – a actului de însușire a cunoștințelor teoretice – cu componenta acțională, aplicativă a învățării, adică cu actul de însușire a cunoștințelor practice sau de formare a priceperilor și deprinderilor [2, p. 136].

Comenius scria în *Didactica Magna* că „...munca elevului se ușurează când i se arată ce folos are în viața cotidiană ceea ce i se predă” [2, p. 136]. Mai multe paragrafe din „Metod...” converg spre acest sens pe care îl are legarea teoriei de practică. Exemplificăm, în afară de articolul 12, citat mai sus, cu articolele 22 și 27, care prevăd ca elevii să cânte în biserică în toate sâmbetele și la sărbători, la slujba Vecerniei și la Utrenie. Pentru aceasta, înainte cu o zi se repetau imnurile în glasul care era la rând¹¹, conform calendarului bisericesc, precum și imnurile specifice sărbătorii respective (slave, doxologii, slava la Laude etc.).

Principiul individualizării și diferențierii învățării se practica cu consecvență din primul an de studiu. Acest principiu – care vizează tratarea individuală – „...exprimă necesitatea de a valorifica cât mai bine posibilitățile și eforturile individuale, atât în ceea ce privește persoanele înzestrate, cât și cele mai puțin înzestrate” [2, p. 142]. În afară de paragraful 3, citat mai sus, exemplificăm cu articolul 4, în al cărui text se precizează că profesorul exersa scara muzicală cu fiecare elev, indi-

vidual, și doar după corecta însușire a intonației elevul era lăsat să o repete singur sau împreună cu colegii în sala de studiu, pentru că odată deprinsă greșit nu se mai poate corecta. Fixarea cunoștințelor se realiza prin consolidarea repetată a acestora, în fiecare sâmbătă, fiind reluate toate noțiunile teoretice și repertoriul învățat în respectiva săptămână. Cu această ocazie, profesorul asculta elevii individual, discuta conținutul și le oferea explicații personalizate ale fiecărui capitol. O asemenea modalitate de instruire presupune buna cunoaștere a fiecărui elev și priceperea de a-l trata diferențiat, precum și practicarea unei învățări în care profesorul jonglează eficient cu abordarea individuală și cu cea frontală, astfel încât să asigure dezvoltarea potențialului individual.

Un alt principiu pe care îl găsim în textul lui A. Pann este cel al *însușirii temeinice a cunoștințelor*. Acest principiu se leagă de necesitatea „realizării unei finalități valoroase, elevate și eficiente a învățării, în care context să evidențieze [...] cunoștințe esențiale și profunde, care asigură formarea integrală și eficientă a personalității și profesionalității; capacități intelectuale și profesionale; fiabilitatea cunoștințelor teoretice și practice; eficiență ridicată în folosirea cunoștințelor, priceperilor și deprinderilor; adaptabilitatea la nou [...], capacitate de autoinstruire, autocontrol și autoevaluare...” etc. [2, p. 150]. Credem că Pann făcea totul pentru ca la absolvirea seminarului elevii săi să aibă cunoștințe temeinice de muzică psaltică, deoarece din text reiese că învățarea în această școală întrunea toate condițiile de aplicare a acestui principiu. Studiul se făcea ritmic, sistematic, cunoștințele erau evaluate periodic, se aplica îmbinarea tehnicilor de învățare individuală și de autoinstruire cu învățarea frontală (vezi paragrafele 2 și 31, de exemplu).

Studiind cu atenție textul, putem observa că Pann opta pentru organizarea învățării în colective omogene – încă din primul semestru al anului 1 – și practica, pe lângă evaluarea formativă, și pe cea sumativă. Conform paragrafului 6, după însușirea celor trei categorii principale de neume (diastematice, ritmice, de expresie și ornament), elevii erau evaluați individual și repartizați în grupe de studiu, în funcție de performanță. Scopul declarat de Pann era acela ca fiecare să poată progresa în ritmul propriu.

În ceea ce privește metodele didactice, alături de exercițiu, care este menționat în numeroase paragrafe, conversația catehetică se evidențiază de la sine, având în vedere modul în care este redactat textul *Bazului*..., după modelul grecesc [5, p. 55]. Metoda demonstrației este de asemenea prezentă, cum am văzut, de exemplu, la paragraful 10 (dar și 14 ș.c.l.). precum și explicația, fără de care nu se pot lămuri nici noțiunile teoretice, nici diverse aspecte ale aplicării regulilor în cântare.

O parte importantă a procesului de instruire o reprezintă astăzi, alături de predare și învățare, evaluarea, „act didactic complex, integrat întregului proces de învățământ, și care asigură evidențierea cantității cunoștințelor dobândite cât și a calității lor” [2, p. 252]. Formele de evaluare pe care le regăsim explicit sau le deducem din textul lui Pann sunt: evaluare inițială, prin proba de aptitudini menționată la paragraful 1; evaluare curentă orală, care asigură pregătirea sistematică și continuă a elevilor; evaluare sumativă, deoarece la finalul fiecărui an de studiu se susținea un examen prin care se verifica însușirea materiei din anul respectiv. Dar se poate presupune că aceasta se realiza și pe parcursul trimestrelor, de exemplu când elevii erau împărțiți în funcție de nivelul de cunoștințe sau atunci când terminau de învățat imnurile unui glas. Desigur, în mare parte, evaluarea avea un caracter practic și nu există nici un paragraf care să ne îndreptățască a afirma că se efectuau și teste scrise, dar verificarea cunoștințelor putea să îmbrace și această formă.

Finalitatea celor patru ani de învățatură trebuia să fie „desăvârșirea”, dacă ne raportăm la *Troparul lui Hrisafi*, amintit la început. În concepția lui Pann, psaltul desăvârșit trebuia să întrunească următoarele calități¹²: să poată citi orice text muzical la prima vedere, fără greșeală; să poată reproduce *thesis*-uri (formule melodice) respectând tradiția; să cânte în concordanță cu textul imnului; să poată scrie și să compună singur, fără greșeală; să poată nota un imn cântat de altcineva și apoi să îl cânte întocmai; să poată compune muzică, fie dintr-un imbold interior, fie la cererea cuiva. Putem aprecia că Anton Pann viza un nivel foarte înalt de pregătire pentru absolvenții seminarului care îi erau elevi.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Barbu-Bucur, Sebastian, Filothei sin Agăi Jipei. Psaltichie românească, vol. II, Anastasimatar, Editura Muzicală, București, 1984.
2. Bontaș, Ioan, Tratat de pedagogie, Ediția a VI-a revăzută și adăugită, Editura BIC ALL, București, 2007.
3. Braniște, Ene, Pr. Prof. Dr. și Ecaterina Braniște, Dicționar enciclopedic de cunoștințe religioase, Editura Diecezană Caransebeș, 2001.
4. Breazul, George, Colinde, Fundația culturală regală „Principele Carol”, București, 1938.
5. Buzera, Alexie Al., Anton Pann – Bazul teoretic și practic sau Gramatica melodică. Contribuții, Revista Acta musicae byzantinae, vol. I, nr. 1, Centrul de studii bizantine Iași, 1999, pp. 53-64.

Concluzii

Plasarea textului didactic redactat de Pann în contextul cerințelor contemporane față de procesul de învățământ ne conduce la următoarele concluzii:

1. vestitul psalt al secolului al XIX-lea a redactat o metodă de instruire și o sistematizare a materiei care sunt valabile și în prezent;
2. metoda sa se menține în tradiția bizantină, prin calitățile pe care le presupune postura de dascăl și finalitățile educației, adică „desăvârșirea”;
3. abordarea se înscrie în paradigma didactică europeană, prin respectarea principiilor didactice formulate de Comenius și a celor valabile în pedagogia actuală;
4. metoda este adaptată specificului educației muzicale, care presupune preponderența activității practice;
5. deoarece finalitatea procesului instructiv-educativ o reprezintă atingerea „desăvârșirii”, inclusiv capacitatea de a crea muzică psaltică, conținutul programei este deosebit de cuprinzător și presupune învățarea teoriei și a repertoriului muzical necesar săvârșirii slujbelor din întregul an bisericesc, dar și a modului de îmbinare a formulelor melodice (*thesis*-urilor) și a regulilor de ortografie muzicală bizantină.

Nu în ultimul rând, apreciem că educația muzicală oferită de seminarul bucureștean la mijlocul secolului al XIX-lea întrunește toate calitățile unui învățământ muzical profesionalizat, iar această caracteristică a școlilor teologice a contribuit la dezvoltarea educației muzicale generale, mulți dintre muzicienii români ai primei jumătăți a secolului al XX-lea beneficiind de pregătirea muzicală inițială în școlile de cântăreți bisericești și în seminariile teologice.

6. Buzera, Alexie Al., Cultura românească de tradiție bizantină din sec. al XIX-lea, Fundația Scrisul românesc, Craiova, 1999.
7. Cosma, Viorel, Muzicieni din România. Lexicon, vol. VII (N-O-Pip), Editura Muzicală, București, 2004.
8. Ionescu, Gheorghe C., Macarie Ieromonahul, dascăl de psaltichie și epistat al școlilor de musicie din Țara Românească, în vol. Studii de muzicologie și bizantinologie, f.e., București, 1997.
9. Moisescu, Titus, Anton Pann – istoriograf și teoretician al muzicii de tradiție bizantină, în revista „Muzică”, 40, nr. 2, 1990.
10. Moisescu, Titus, Începuturile tiparului muzical românesc în notație bizantină. Petru Efesiul – Macarie Ieromonahul – Anton Pann, în vol. Prolegomene bizantine, Editura Muzicală, București, 1985.

11. Pann, Anton, *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau Gramatica melodică*, în a sa tipografie, București, 1845.

12. Vasile, Vasile, *Pagini nescrise din istoria pedagogiei și a culturii românești*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1995.

NOTE:

¹ „Personalitate singulară în peisajul culturii românești, cu o activitate extrem de diversă și dificil de clasificat, erou de basm medieval, figură pitorească inconfundabilă [...] continuă și astăzi să rămână o enigmă învăluită într-o mantie de legendă fără egal în spiritualitatea românească de la mijlocul secolului XIX. Exegeții literari l-au socotit «un cântăreț aventurier» de tipul lui Boccacio, un iluminist de tip balcanic, cu «imaginație arabă» [...], Viorel Cosma, *Muzicieni din România. Lexicon*, vol. VII (N-O-Pip), Editura Muzicală, București, 2004, p. 257.

² A fost primul român care a pus bazele unei tipografii pentru editarea cărților cu semiografia neumatică, specifică muzicii bisericești ortodoxe și cu textul în limba română (la București, în 1845); a editat muzică bisericească, poezii, culegeri de folclor, diverse texte moralizatoare care circulau în acea epocă. Prima tipografie pentru muzica bisericească ortodoxă a fost înființată tot la București, în 1820, de Petros Ephesios. Aici au fost tipărite, pentru prima dată în lume, cărți cu notație neumatică și textul în limba greacă.

³ A se vedea în acest sens, de exemplu, părțile introductive ale studiilor semnate de Alexie Buzera, Titus Moisescu sau Vasile Vasile din bibliografia acestei lucrări. Încă acum două decenii, spre exemplu, muzicologul Titus Moisescu, scria într-un studiu: „Este adevărat că nici unul dintre biografi nu a ocolit latura de muzician a lui Anton Pann, însă au tratat-o destul de superficial. Anton Pann își așteaptă încă biograful care va trebui să analizeze cu temeinicie creația sa muzicală, așa cum merită de altfel pentru realizările sale în acest domeniu” (Titus Moisescu, *Începuturile tiparului muzical românesc în notație bizantină. Petru Efesiul – Macarie ieromonahul – Anton Pann, op. cit.*, p. 96.). Muzicologul Vasile Vasile sublinia, printre alte contribuții, și faptul că Pann „este cel care înregistrează o dublă premieră în țara noastră: tipărirea celor dintâi cărți cu notație muzicală în limba română la București și tipărirea primelor lucrări de teorie muzicală psaltică în limba română și a melodiilor colindelor românești în cea dintâi tipografie particulară pe care o dotează atât cu semne pentru semiografia psaltică, cât și pentru cea guidonică. (Vasile Vasile, *Pagini nescrise din istoria pedagogiei și a culturii românești*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1995).

⁴ Prima carte de teoria muzicii a fost tipărită în 1823, la Viena. Cartea cuprinde teoria muzicii bisericești ortodoxe și are textul în limba română, scris cu alfabet chirilic (folosit în Țările Române, în administrație, până în 1862). Prima carte cu teoria muzicii de tip occidental a fost tipărită în 1846 de Ioan Andrei Wachmann și are titlul *Principii de muzică europenească modernă*.

⁵ Textul se găsește tradus pentru prima dată în româ-

nește în manuscrisul nr. 61 de la Biblioteca Academiei Române din București (filele 68^r-70^v), redactat de Filothei sin Agăi Jipei și intitulat *Psaltichie rumânească: Cel ce va să învețe musichia / și cătră toț să fie lăudat/ trebueaște-i multă răbdare, trebueaște-i multe zile / Cinste cătră dascălu și daruri mari / Atunce va învăța și desăvârșit să va face. [Cel care vrea să învețe muzica bisericească/ și să fie lăudat de toți/ are nevoie de multă răbdare, de multe zile/ de cinste față de profesorul său și daruri mari / Atunci va învăța și se va desăvârși.]*. Vezi Sebastian Barbu-Bucur, *Filothei sin Agăi Jipei. Psaltichie rumânească*, vol. II, *Anastasimatar*, Editura Muzicală, București, 1984.

⁶ Tudor Vladimirescu (1780–1821), erou din Țara Românească, care a condus mișcarea revoluționară din 1821.

⁷ Textul acestor instrucțiuni a fost publicat integral de Gheorghe C. Ionescu, care consideră că acesta este primul document de metodică în limba română. Vezi Gheorghe C. Ionescu, *Macarie Ieromonahul, dascăl de psaltichie și epistat al școlilor de musichie din Țara Românească*, în vol. *Studii de muzicologie și bizantinologie*, f.e., București, 1997, pp. 51-53.

⁸ „La intrarea în Seminar (sau ăn alte școli asemenea) școlarii se vor alege câte unul, prin glasometru, puindu-se să glăsuiească Tonurile scării diatonice cu litera A, țiind gura deschisă și zăbovind la fiecare treaptă timp de patru tacturi și cari vor putea îndeplini Tonurile Diapasonului fără scădere, atât în ascuțime cât și în greuime, aceia se vor recunoaște de buni” [La intrarea în seminar, școlarii se vor alege cu ajutorul diapazonului, fiind puși să intoneze treptele scării muzicale cu litera A, în urcare și coborâre, cu gura deschisă, fiecare sunet cu durata de patru timpi; vor fi admiși cei care vor putea intona fără a distona].

⁹ Anastasimatarul este o „carte de slujbă bisericească, cuprinzând cântările Învierii Domnului (la Vecernie și Utrenie, pe cele opt glasuri)”, Pr. Prof. Dr. Ene Braniște și Ecaterina Braniște, *Dicționar enciclopedic de cunoștințe religioase*, Editura Diecezană Caransebeș, 2001, p. 34.

¹⁰ Articolul 1 din *Metodul* lui Anton Pann.

¹¹ În Biserica Ortodoxă imnurile sunt cântate în alt eh/mod în fiecare săptămână, acestea fiind notate în calendarul ortodox; totdeauna se începe cu ehul/modul 1 după sârbătoarea Învierii Domnului. După epuizarea celor opt ehuri, se reia ehul 1 și se continuă în acest fel până la următoarea sârbătoare pascală.

¹² Aceste calități sunt menționate în capitoul 3 al lucrării sale teoretice, intitulat „Pentru Melodie”:

„I. Să poată cânta tot felul de lecții fără promeditație, slobod și fără greșală.

II. Să facă Tezuri (Propoziții Melodice) convenite și potrivite, și să nu se a bată într’însele din drumul celor vechi.

III. Să cânte cu Ton, și după noima (înțelesul) fie-căria ziceri.

IV. Să scrie și să compune sigur, fără greșală și după cum cere meșteșugul.

V. Când cântă altul el să știe să-i scrie cântarea aceia drept, și pe urmă să o cânte întocma ca dânsul.

VI. Să facă felurimi de poeme ale sale; sau mișcat dinlăuntru sau după cererea altuia.”

Elena NAGACEVSCHI

Mihail Berezovschi la 140 ani de la naștere. Tradiții în perspectiva timpului

Rezumat

Mihail Berezovschi la 140 ani de la naștere. Tradiții în perspectiva timpului

În articolul prezent se urmăresc raporturile activității multiaspectuale ale primului dirijor de cor și compozitor de muzică corală bisericească și laică Mihail Berezovschi cu tradițiile trecutului muzicii cultice ortodoxe sud-est-europene. Se remarcă autoritatea muzicii plurivocale religioase sârbă, bulgară, rusă, ucraineană, după ale căror modele a reformat muzica bisericească basarabeană preotul Berezovschi. Se relevă repudierea metodelor de modificare a muzicii bisericești din România după prototipul propus de Gavriil Musicescu. Berezovschi nu aderă nici la sistemul modurilor orientale, explorate de Dm. Cantemir-muzicianul, care au afectat muzica sacră românească în epoca grecilor fanarioți. Se depistează tradițiile fondate de Berezovschi însuși în procesul lucrului cu numeroasele formații corale amatoricești și profesionale, organizate de el din adulți și copii, tradiții ce se mențin și în prezent grație eforturilor artistice în multiplele domenii ale artei muzicale naționale. Sunt relevate aspectele stilistice de sinteză ale creației lui în genurile muzicii destinate cultului și influența activității lui muzicale asupra reprezentanților componisticii și dirijatului coral din Republica Moldova în perioada 1990 – 2015 în genurile muzicii corale pentru adulți și copii.

Cuvinte-cheie: Muzica corală bisericească ortodoxă, muzica orientală, basarabean, românesc, rusesc, sârb, bulgar, ucrainean, tradiție, mănăstire, reformă, stil, sinteză, armonizare, plan tonal, cântare, folclor, formație corală, bas, competiție, concurs, modern.

Summary

Mikhail Berezovschi: the 140th anniversary of his birth. Traditions in the perspective of time

The author of this article examines the multifaceted activities of Mikhail Berezovschi [Berezovsky], Bessarabia's first professional choral conductor and composer of church and secular choral music, and traces the connections with the musical traditions of the South-Eastern European Orthodox church. The influence of musical traditions developed in Serbian, Bulgarian, Russian, and Ukrainian religious music is significant, therefore, the priest and composer Mikhail Berezovschi, undertakes the reform of Bessarabian church music according with these traditions. It is noted that Berezovschi denied the methods developed by Gavriil Musicescu in the modification of church music in Romania and did not adhere to the Oriental system developed by musician and composer D. Cantemir, that influenced the Romanian sacred music in the Phanariot era. Modern Moldavian composers are following the musical principles and traditions established by Berezovschi that are traced in his sacred and secular compositions. Berezovschi, the educator, established wonderful methods for recruiting members into amateur and professional choirs composed of adults and children. These traditions stood the test of time and are actively explored by the current choir directors who live and work in the Republic of Moldova. The author examines the characteristics of Berezovschi's sacred compositions and discusses the influence of his musical style on the future composers and on the development of the genre of choral music in the Republic of Moldova from 1990 to 2015.

Key words: Orthodox church choral music, Oriental music, Bassarabian, Romanian, Russian, Serbian, Bulgarian, Ukrainian, tradition, monastery, reform, style, synthesis, harmonization, tonal plan, modes, chant, folklore, choral formation, bass, competition, contest, modern..

In the first half of the 20th century, priest Mikhail Berezovschi (1868–1940) was one of the most notable representatives of the Orthodox church and musical culture in Bessarabia. Being the son of a priest from Odessa region, Andrei Berezovschi was initiated into music by his mother. He was a graduate of the Theological Seminary in Chisinau, pupil and colleague of Vasile Gutor at his music Second school (classical church class) [12, 36], student of Anatoly Lyadov (composer and professor at the St. Petersburg Conservatory).¹ Priest Berezovschi is a symbolic figure of his time. He was an exemplary choral conductor. His activities of an educator served as a model for the following generations of musicians in Bessarabia. Mikhail Berezovschi was Bessarabia's first professional educator in the field of polyphonic singing, recruiter and director of numerous church and secular choirs, pedagogue, composer, as well as an amateur painter.²

Talented composer and teacher, Mikhail Berezovschi did not value material goods, as revealed in the documents discovered by the musicologist Khris­tina Barbanoi (Gajim); he focused his attention and energy on creative achievements and strived to reach the highest possible level. These outstanding qualities of Berezovschi's personality are reflected in the Bessarabian press and stored in the memories of his contemporaries [9, 3-14], among whom is the abbot of the Raciula convent, the 92-year-old nun, Eustace, who shared to K. Barbanoi her insights about the life and work of the wonderful composer, artiste, and priest Mikhail Berezovschi [1].

Nowadays, numerous historical, economic, and cultural changes in our society contributed to the significant regress in the development of our national art and brought us back almost to the level from which Mikhail Berezovschi started building our musical culture and traditions. One of the fundamental principals established by the choir director Mikhail Berezovschi that remains effective today has to do with training the choristers (children and adults) for their future careers in music performance. Despite the current economic problems, modern choir directors strive to preserve amateur and professional choir groups, inspiring the composers to create vocal and choral compositions, thus enriching the existing repertoire, maintaining and preserving the performing level of choirs.

The formation of women's choirs in Bessarabia was possible due to the tireless efforts of Mikhail Berezovschi, who insisted on including the female voices into the church choirs; a right that was previously granted only to men. Inclusion of female voices into the church choirs (following the Russian example initiated in 1847) undertaken by Gavriil Musicescu in

1895 at the Metropolitan choir in Iasi, Romania, and by Mikhail Berezovschi in 1919 at the Metropolitan choir in Chisinau marked the new era in women's rights and resulted in significant reforms of church choir music. This precedent led to the opportunity of exploring the vast European choral repertoire (even though at the end of the 19th century, the choir of the Chisinau Theological Seminary and the Metropolitan choir were allowed to perform not only Byzantine monophonies, but also polyphonic fragments in the Italian/Russian style by D. Bortnyansky).

Berezovschi educated numerous female choir directors who worked with church choirs and children's choirs at the parochial schools. Gradually, women were granted the right to receive college diplomas and become professional choir conductors. This was a time of unique opportunities for Bessarabian women that led to the education of numerous choral conductors and resulted in the development of multiple amateur and professional women's choirs all over the country after World War II. Among the most famous Moldavian female choir conductors are Veronica Garshtea, People's Artiste of MSSR, who directed the famous Academic Chapel Choir "Doina" of the National Philharmonic of the Republic of Moldova (recently named after Serghei Lunchevich), and her successor, Ilona Stepan, who is currently the director of the first National Chamber Choir. The famous women's Choir "Moldova" of the National Radio-TV Broadcaster has been directed since 1987 by its Artistic Director, the wonderful choral conductor, Valentin Budilevschi. Theodore Zguryanu increases the number of famous female choral chapels by creating a student choir "Renaissance" and encouraging local composers to compose specifically for this formation. Among the choir directors, pedagogues, and performers, who contributed to the development of choral music in Moldova, there are representatives with higher education degrees, including Efim Bogdanovschi, Theodore Zguryanu, and Valentina Bolduratu (Moldavian State Conservatory named after Gavriil Musicescu, now – Academy of Music, Theater, and Arts); Janna Dascal and Peter Stroyu (College of Music named after Stefan Neaga); Valentina Uscatu (Specialized Music School named after E. Coca, now – Lyceum C. Porumbescu) and others.

Irina Ciolac (the wife of the composer and church choir director, Vladimir Ciolac) continues the tradition of female church choir directors, initiated by Mikhail Berezovschi who, with the help of his student, Mikhail Byrca, choir director at Chisinau Women's Diocesan school) established singing classes for male and female teachers of the parochial schools. Mikhail Berezovschi conducted the female choir re-

hearsals from 1907–1914, diligently studying Russian sacred choir repertoire that was available to him. His goal was to educate professional musicians, especially choir directors. In their turn, these young professionals formed a considerable number of church choirs all over the country, explored vast choral repertoire of high standards, and achieved impressive results in choral competitions, thus contributing to the great popularity of choral singing in Bessarabia. Right up to the Second World War, Mikhail Byrca, inspired by the example of his teacher, Mikhail Berezovschi, was tirelessly recruiting talented female singers all over the country, enrolling them in choirs, educating them, and sharing with them his passion for music and especially for choral singing.

A considerable number of Berezoveshi's students became chamber and opera singers, choir conductors, ethnomusicologists, and composers [9; 2]. Among them are the famous opera singers, Maria Cibotari and Zinaida Palyi, who owed their European success to Berezovschi's inspirational teaching and support. Evgeny Napravnik (the famous opera conductor) suggested that Berezovschi, who possessed a beautiful deep bass voice and an exquisite artistic expressivity, become an opera singer.³ However, Berezovschi had a different calling. In his capacity as a priest, he never strived to achieve the highest posts in the clerical hierarchy. Nevertheless, due to his diligent work in numerous domains, he obtained an honorable title of the iconom-stavrofor, the Bene Merenti diploma, and a gold medal at the Romanian Athenaeum. He enjoyed the well-earned reputation and respect in Bessarabia and Romania. In the south of Russia, Mikhail Berezovschi's choral conducting skills were compared to those of A. Arhanghelski and D. Slavyanski, who were the true masters of the art of choral directing. Mikhail Berezovschi, the director of the Archbishop Chapel Choir in Chisinau (later the Metropolitan Choir Chisinau and Hotin), was an ardent admirer of their choral directing skills, along with those of G. Musicescu [10].

M. Berezovschi became the first professional Bessarabian composer, who wrote church music for choir intended for divine services, secular music, including several cantatas for various regal celebrations, as well as, he made numerous arrangements of folk songs for the sake of ethnomusicological studies and for preservation purposes. Royal people belonging to the family of Tsar Nicholas II, King Ferdinand I and Queen Mary, his august spouse, received warm references on behalf of Mikhail Berezovschi. He was recommended to them as a talented composer and choir director, who would be of a great assistance in arranging musical celebrations involving the participation

of numerous church choirs for special occasions. One of such occasions was the opening of a monument in Chisinau, dedicated to the three-centennial reign of the Romanoff dynasty (Berezovschi composed his only surviving cantata *To The Centennial Anniversary of Accession of Bessarabia to Russia* for this occasion). Berezovschi was also invited to direct combined choirs in Bucharest during the coronation of the new royal family in Romania. The high point of M. Berezovschi's conducting career was the performance of *Missa solemnis* by L. van Beethoven in a jubilee concert in 1927. This performance received outstanding reviews in the Romanian press [9, 13].

Priest Mikhail Berezovschi was far from politics; his attention as composer and educator was always focused on music and arts. On top of his numerous obligations he accepted the position of Vice-President of the ASTRA Cultural Society "for the collection, harmonization, and dissemination of the folk songs," thus supporting, de facto, one of the most important enterprises of G. Musicescu.

In the period between the First and the Second World Wars, the pedagogic and compositional talent of Mikhail Berezovschi reached its peak. Music by Berezovschi was appreciated and loved by the choir members, parishioners, and the numerous concert audiences. This admiration is reflected in the local Russian periodicals and in the Romanian press.

In 1910, Mikhail Berezovschi attempted to compose music to the canonical texts, first in the Church Slavonic and then in Romanian, adjusting the music to the specifics of these languages. Archbishop Seraphim, who was not a great friend of the Romanians, did not see a problem in allowing such innovations made by Berezovschi, especially after receiving a request from the parishioners who had heard the Metropolitan Choir from Iasi that sang fragments from the Liturgy in Romanian. In the Orthodox monastic fraternity, musical exchange is one of the important and respected traditions. Using different languages during the church services is also a customary practice. For instance, the nuns from the Estonian orthodox convent preserved in their collection of religious revelation chants several compositions by the priest Mikhail Berezovschi in Church Slavonic⁴.

This tradition of sharing musical achievements among monastic schools from different regions is supported by Musicescu and Berezovschi and it is manifested in works by our contemporary composers Serafim Buzila and Theodore Zguryanu. Both composers are ardent proponents of introducing and incorporating music by Romanian composers into the repertoire of the church services in the Republic of Moldova. Moreover, these two composers are coura-

geously attempting to revise, reform, and update the church repertoire through their own compositions, such as the two Liturgies of Saint John Chrysostom. However, priest-composer Mikhail Berezovschi was very cautious and reserved about the introduction of radical musical changes to the traditional church service; he managed to achieve a perfect balance between polyphonic and monophonic singing whereas the composers of the late twentieth century tend to follow into the footsteps of Gavriil Musicescu, the great church music reformer. The rich and dissonant harmony in religious compositions by Serafim Buzila and Theodore Zguryanu differs from the more traditional musical language by Mihail Berezovschi. The achievements of secular music may not necessarily be appropriate or suitable for worship music that calls for humility and internal calmness of spirit. On the other hand, secular concert audiences welcome all kinds of musical experiments aimed to produce a bold and exciting effect. Nevertheless, incorporating harsh dissonances into the four-part vocal texture, including the sonorities built by double seconds within the close range of a fourth or a fifth interval; using sudden and unpredicted modulations to the remote keys; exploring the wide range of dynamics, tempos, and registers – all these effects are not quite suitable for the traditional church choir music.

In the history of Romanian church music, composer Mikhail Berezovschi appears to be one of the most sensible and profound church music reformers. Oriental music that had such a major influence on church music composers in Romania, did not affect the traditional Byzantine church music of Bessarabia. We do not find any examples of oriental monophony (established by Dimitrie Cantemir, classical composer of Oriental music [7]) neither in the choral scores of Mikhail Berezovschi, nor in the numerous scores by other composers created in the subsequent decades, even though Byzantine monophony was formed on the same system of the musical modes [3; 4; 5; 6; 11].

Numerous XX century music styles, including avant-garde music, minimalism, and serial methods were foreign to Mikhail Berezovschi and to the choir composers from the Socialist Moldova, who also synthesized the achievements of the European musical culture, especially those developed in the Eastern European Socialist-countries (with the strong Orthodox musical foundations). During the Soviet regime, Moldavian composers had to restrain themselves from composing music for church, with the exception for Vladimir Bitkin and Ghenadie Ciobanu. Since the music used in the Catholic Church services did not resonate with Mikhail Berezovschi, it also remained for decades a “terra incognita” for the mid to

late twentieth century Moldavian composers.

As the cultural connections between Bessarabia and Romania grew stronger, Mikhail Berezovschi reached his artistic maturity. His Ukrainian background, years of composing religious music and working in Bessarabian churches, studies of Byzantine, Russian, and Romanian church music scores contributed to the formation of Berezovschi’s unique compositional style. The same tendencies of blending ancient Byzantine musical style with Nationalistic and West-European traditions are traced in works by Serafim Buzila, Ghenadie Ciobanu, and Vladimir Ciolac. Mikhail Berezovschi integrated in his choral compositions traditions developed in Russian and European musical culture; similar synthesis can be traced in the works of the young generation of Avant-Garde composers from Republic of Moldova, including Igor Yakimchyuk, Yulian Gogu, Laurensiu Godyu. These composers had an important impact on the choral music of the Republic of Moldova before they left to live and work in other countries. A comparable situation occurred many years ago; Mikhail Berezovschi’s students, Mihail Byrca and Vasile Popovich, had to leave the country, due to the dramatic changes in its political and social situation.

Numerous genres that were popular during the Soviet period became obsolete after the fall of the “iron curtain”. Nevertheless, the genre of the cantata remains popular among the composers from different generations, including Zlata Tkach, Elena Fishtik, Theodore Zguryanu, and Vlad Burlya. The genre of cantata was significantly modified and simplified in choral works for children. This phenomenon can also be traced in the texts of Mikhail Berezovschi’s cantatas for assembly of choirs gathered for special occasions and celebrations.

The tradition of collecting and harmonizing folk music, established by Mikhail Glinka, continued to be undertaken by numerous Romantic and XX century composers from Western Europe, adapted by Gavriil Musicescu and passed through Mikhail Berezovschi to his students, choristers, and choir conductors is still present today. The recent collections of songs for children’s choirs demonstrate the new wave on the compositional interest in folk music revival in the Republic of Moldova. Composers Zlata Tkach, Mihail Kolsá, Eugeniu Mamot, and Victor Creanga pass these gems of oral tradition over to the younger generation by preserving and popularizing them in their music [13].

Similar to Gavriil Musicescu, Mikhail Berezovschi organized concert tours for the Cathedral-Metropolitan Choir to regions that are quite remote from Chişinău. The idea of arranging choir competitions be-

longs to Mikhail Berezovschi himself. In the XX-XXI centuries, Moldavian choirs have obtained numerous victories in various competitions, including local, district, republican, and even international events. One of them is the victory obtained at the *Athenaeum* in Bucharest, which was made possible through the efforts and choral conducting skills of the priest Mikhail Berezovschi. This first peaceful victory was followed by numerous future victories that restored the fame of the nearly forgotten, but successfully reborn genre of choral music.

Mikhail Berezovschi served as role model to Moldavian composers who were active in the period from 1990 and 2015. It is hard to overestimate the importance and the variety of aspects in which the everyday activities of the priest, choir director, educator, and composer affected and inspired the modern composers. The personality of Mikhail Berezovschi remains vivid in the memory of his contemporaries, as well as the variety of musical genres and traditions that he established for future generations. Mikhail Berezovschi has gone through numerous religious, cultural, political, and financial trials along with his numerous choirs, and his students that adored him and stood by him.

Mikhail Berezovschi and his students (choral conductors and composers, especially, Mihail Byrca) focused their attention on finding young talents and enrolling them in children choirs. Mikhail Berezovschi composed and arranged numerous scores for various kinds of choirs, including children's choir, men's choir, mix choir, or homogeneous choir in three voices. The *Hymns for the Holy Liturgy*, composed in 1922 and the *Hymns of the Vespers and of the Matins*, created in 1927 are wonderful examples of Berezovschi's work in this domain⁵. Modern composers, who compose songs for children's choirs continue the important tradition of adjusting their writing in accordance with the objective possibilities of children's voices. Composers and children's choir directors Victor Creanga, Eugeniu Mamot, Mihail Kolsá, Vladimir Ciolac and his wife, Irina Ciolac learned about these necessary adjustments from Zlata Tkach and Yulia Tsubulsky (who represent an older generation of Moldavian modern composers).

Inspired by the personal example of Gavriil Musicescu, Mikhail Berezovschi and his students (choir directors and composers Mihail Byrca, Vasile Popovich, and Alexandru Cristea), were tirelessly collecting the gems of folk music from all parts of Bessarabia, including the most remote villages. This group of enthusiasts preserved these folk melodies by harmonizing them and including them into the choir repertoire. Nowadays, the process of getting to know the

folk songs is reverse; children who sing in choir learn the folk melodies of their own country from the folk music arrangements made by their choir directors.

Mikhail Berezovschi, who composed several cantatas for special occasions, incorporated folk melodies into the texts of these secular works. As a reminder, priest Mikhail Berezovschi was also the first Bessarabian composer of secular music. In his cantatas, he combined authentic melodies with genuine elements of folk music, such as the use of harmonic minor and syncopations. Sadly, a substantial number of his folk song arrangements and his numerous religious miniatures for choir were not published in his time, and, therefore, are currently lost to us due to the neglect of his contemporaries.

Nevertheless, the tradition of incorporating folk music elements into secular compositions intended for public performances traced in works by Haydn, Glinka, Musorgsky, and in compositions by Musicescu and Berezovschi, is present in the works by the composers of late XX century, including Igor Yakimchyuk (*Incantations*) and in the choral miniatures of Yulian Gogu and Valeriu Gondyu. Fresh and unusual harmonies of these young composers of the post-modernist period still resonate with the compositional style of Mikhail Berezovschi, whose lavish harmonies and passionate sonorities delighted his audiences.

Vladimir Ciolac revived the tradition of the men's church choir, which consists of graduates from music schools. A similar practice existed many years ago when the church choirs in Bessarabia were formed from young men who graduated from church seminaries. Modern Moldavian composers have close connections with children's choirs; for instance, Zlata Tkach collaborates with the Children's Choir of the *E. Doga* Music School (under the patronage of *Sergei Lunkevich* National Philharmonic of Republic of Moldova); Galina Kuzminá collaborates with the youth choir from the Lyceum of Music named after *Sergei Rahmaninov*; Theodore Zguryanu works with his own student group, *Renaissance*.

Before the Soviet regime, composers, who were also choir conductors, would create musical pieces for their own choirs. During the Soviet period, however, this common practice ended. Gavriil Musicescu, Mikhail Berezovschi and his students, Mikhail Byrca, Vasile Popovich and Alexandru Cristea, who worked in Moldova in the first part of the XX century, took full advantage of this convenient practice. In the post-Soviet period, after the formation of the Republic of Moldova, this old European practice is coming back to life. For instance, church choir director and composer Vladimir Ciolac, who composed choir works,

such as the *Liturgy St. John Chrysostom*, two *Vigils* (created in collaboration with his brother, Nicolai Ciolac), and several choral miniatures for men's choir, can include these compositions in his church choir repertoire. Even though the two brothers are proud to be compatriots of Gavriil Musicescu, who was also born in Ismail, both composers tend to write church choir works that are stylistically closer to those composed by Mikhail Berezovschi. This tendency has to do with following the traditions and specifics of writing music for divine services in the Orthodox church; music that is free from all kinds of modern experimentalisms.

Mikhail Berezovschi introduced a tradition of religious readings accompanied by choral miniatures composed by Russian composers A. Vedel, A. Kastalski, and by Mikhail Berezovschi himself. These religious concerts became very popular in Russia and Bessarabia during the tsarist period. The parishioners of the churches with the participation of the Archbishop choir (subsequently the Cathedral Choir of the Metropolitan Church of Chisinau and Hotin) attended these concerts with great joy.

At the end of the 20th century – beginning of the 21st century this tradition comes back to life in compositions by Russian composers and anonymous monks. Moldavian composers, Iulia Tsibulsky, follows the tradition established during the performance of Mikhail Berezovschi's first choral miniature *Penitent Thief* in 1907. Iulia Tsibulsky composes simple and refined choral miniatures (*Mother of God*, *Pietá* and *Christ without a Blame*). The four choral concertos of Mikhail Berezovschi placed at the end of the *Hymns of the Divine Liturgy* and the *Hymns of Vespers and Matins* inspired by the psalms of David, resonate with Zlata Tkach's philosophic score *The Earth is Unshakable Forever* and even more with the *Psalm Oratorio* by Theodore Zguryanu. The latter reproduces the dramatic style of the first two choral concertos by Mikhail Berezovschi and the tragic aspect of the other two concertos. Commemoration of the Orthodox musical traditions that exists in Bulgaria, Serbia, and Russia (prominent in secular cantatas *Russia and Serbia* and *Russia and Bulgaria*), is present in Mikhail Berezovschi's first monumental cycle, *The hymns of the Divine Liturgy* and in the pious scores by Tudor Kiriak and Ghenadie Ciobanu, with the exception that these later composers searched for their inspiration in the more authentic and ancient sources of Byzantine music due to the fact that Mikhail Berezovschi's mature works repre-

sented a blend of several church music styles, a fact that was of a special concern to the composer Serafim Buzila. Nevertheless, such synthesis of musical styles is characteristic of Christian culture and it is a symbol of the fraternal multitude of believers who blend their voices praising the Lord.

Choir singing helps our society overcome difficulties on a daily bases. For instance, during the crush of the Soviet Union, Stefan Andronic forms one of the most popular children's choirs *The Voices of Spring* (*Vocile primaverii*) [15]. This initiative is continued by Natalia Barabanshchikova, director of the studio-choir "Rhapsody", thus continuing the traditions of Mikhail Berezovschi and his followers who taught in schools, gymnasiums, and lyceums before the Second World War.

Mikhail Berezovschi followed the example of his predecessors, amateur choir directors, and enrolled students of any age who wished to study. His choir studio was open for people from the city and for villagers, adults and talented children brought from all over Bessarabia, elderly folks in their eighties and six-year old children; everyone who had passion for singing was welcome in priest Berezovschi's studio choir, as mentioned in the post-war period. The tradition of engaging the elderly and war veterans, especially women, was maintained by Efim Bogdanovsky in his Choir at the Trade Union Palace. This choir, led by Natalia Diachenko, is still active today and doing intense charity work by performing concerts at the Houses of Veterans and Invalids.

The Choral Society in Chisinau organizes on a regular basis an international choral festival (*A ruginit frunza din vii*), in which in 2016 participated over 700 performers who formed 20 choirs that came from Poland, Slovakia, Romania, Ukraine, Lithuania and the Republic of Moldova [14].

In the cities of the republic, women choirmasters mainly carry out the work with youth and children's choral groups. Their successful work was revealed during the Festival-Competition of choral music, *Hora primaverii*, held in May 2018 [15]. From the twenty youth choirs that in this event, nineteen groups were directed by women.

Mikhail Berezovschi's work connects the national and universal traditions in secular and sacred polyphonic music and serves as a firm foundation that stood the test of time for one of the numerous directions of the contemporary national culture development.

NOTES:

¹ That Conservative, whose graduate was also G. Musicescu. The information on the particular lessons of harmony with A. Leadov was communicated to the undersigned by G. Chiaykovsky-Mereshanu, a student of Mihail Byrca, Mikhail Berezovschi's pupil.

² The undersigned takes the opportunity to thank Mr. Tudor Stavila, the director of the Institute of History and Art Theory in 2003 and Natalia Shalaghinov, Head of the Moldovan Graphics Section of the National Museum of Fine Arts of the Republic of Moldova for their invaluable help in discovering this side of the artistic grace of Mihail Berezovschi. For comparison, Vladimir Ciolac, one of the great propagators of the compositions of the priest, had a choice between music and painting in his career as a professional artist. Once approached by Father Berezovschi, music has gained on all fronts: conductive, pedagogical, compositional - in all genres except for the opera, including those not addressed by Berezovschi, the priest-singer, consistently capitalizes on the conductor - pianist Vladimir Ciolac. Valeria Barbas is a musikologist, composer, jazz singer and a profesional painter, too.

³ The data, provided generously by Gleb Chiaykovsky-Mereshanu, are thoroughly mentioned in the monograph of the undersigned, the grateful student of the master.

⁴ The information was kindly provided by Mrs. Ludmila Toma.

⁵ Photocopies of the scores were provided to the generous undersigned by Mr. Gleb Chiaykovsky-Mereshanu.

⁶ According to Valentin Budilevsky's eyewitness memories, communicated to the undersigned, the loss of a whole collection of unpublished manuscripts by Mihail Berezovschi should be placed on the shoulder of one of the priests' gingers who inherited the tabs ... wrapped apples in his elite garden for export to England.

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES:

1. Barbanoi, Hr. Viața și creația corală religioasă a compozitorului Mihail Berezovschi în perspectiva tradițiilor muzicale ortodoxe". Autoreferatul tezei de doctor în studiul artelor, Chișinău, 2017.

2. Ciobanu-Suhomlin, I. Creația lui Mihail Berezovschi din perspectiva didactică a timpului său (în baza Imnelor Vecerniei, Utreniei și a Liturghiei Sf. Ioan Gură de Aur). În: *Învățământul muzical la Chișinău: istorie și contemporaneitate*. Chișinău: Grafema Libris. 2004. P. 86-92.

3. Ciorici, M. Stilistica muzicală a cântărilor de tradiție bizantină – Fondul 2119, inventarul 4, dosarul 12 al Arhivei Naționale din Chișinău. În: Тезисы научной конференции, посвященной 15-летию образования общества греческой культуры «Элефтерия» в Республике Молдова. Chișinău: Парагон, 2006.

4. Cosma, O. L. Hronicul muzicii românești. București, Editura muzicală, 1973.

5. Galaicu, V. Filonul bizantin în cultura muzicală națională (de la începuturi până în pragul modernității). Chișinău: Cartier, 2016.

5. Ghenea Cr. C. Din trecutul culturii muzicale românești. București, Editura muzicală, 1965.

6. Ghilaș, V. Dimitrie Cantemir – muzicianul în contextul culturii universale. Chișinău, 2015.

7. Ichim T. Impactul interpreților basarabeni asupra teatrelor din Cluj și București. Autoreferatul tezei de doctor în studiul artelor, Chișinău, 2017.

8. Nagacevschi, E. Dirijorul de cor și compozitorul Mihail Berezovschi. Chișinău: Epigraf, 2002.

9. Nagacevschi, E. Liturghia lui Gavriil Musicescu – creuzet de tradiții și stiluri. În: Anuar Arta. Arte audiovizuale. 2013. Chișinău: Epigraf, 2013. P. 28-32.

10. Popovici, D., Miereanu, C. Începuturile muzicii culte românești. București: Editura Tineretului, 1967.

11. Котляров, Б. Музыкальная жизнь дореволюционного Кишинёва. Кишинёв: Картя молдовеняскэ, 1968./ Kotlearov, B. Muzykal'naiia jizn' dorevolutsionnogo Kishiniova. Kishiniov: Kartia moldoveniaska, 1968.

REFERENCES TO BIBLIO-ELECTRONIC SOURCES:

12. Шимбарёва, А. Творчество композиторов Республики Молдова в репертуаре детских хоровых коллективов. /Автореферат диссертации на соискание учёной степени доктора искусствоведения. Кишинэу, 2012. http://www.cnaa.md/files/theses/2012/21516/ana_simbariov_abstract_ru.pdf Access 27.07.2018/ Shimbariova, A. Tvorchestvo kompozitorov Respubliki Moldova v repertuare detskih horovyh kollektivov. / Avtoreferat disertatsii na soiskanie uchyonoy stepeni doktora iskusstvovedeniya. Kishineu, 2010. http://www.cnaa.md/files/theses/2012/21516/ana_simbariov_abstract_ru.pdf Access 27.07.2018

13. <https://www.wherevent.com/detail/Cantabile-Women-Choir-Festivalul-Concurs-de-Muzica-Corala-%E2%80%9EA-ruginiit-Frunza-din-vii> Accessed 10.04.2018.

14. <http://www.cultartlife.com/2018/05/la-chisinau-va-avea-loc-festivalul-de-muzica-corala-hora-primaverii.html>. Accessed 27.06.2018.

Un tezaur basarabean de spiritualitate românească într-o excepțională colecție de colinde datorată lui George Breazul

Rezumat

Un tezaur basarabean de spiritualitate românească într-o excepțională colecție de colinde datorată lui George Breazul

Studiul de față evidențiază tezaurul spiritual basarabean – colindele și alte cântări practicate în perioada sărbătorilor de iarnă, prezente în colecțiile adunate de eminentul muzicolog român George Breazul.

Autorul menționează valoarea repertoriului din fondul Breazul, cules în stânga Prutului, documente excepționale ale culturii etnice a zonei, atestate în județele din Basarabia: Cahul, Cetatea Albă, Chișinău, Hotin, Ismail, Lăpușna, Orhei, Soroca, Tighina, înaintea celui de-al Doilea Război Mondial. O semnificație aparte comportă materialele culese în Transnistria, relatate și comentate de George Breazul. Așa cum colindele se numără printre cele dintâi probe ale culturii tradiționale românești, ele demonstrează identitatea acesteia pe întreg teritoriul populat de români. Această constatare coroborează o dată în plus ideea unității spirituale a locuitorilor de pe ambele maluri ale Prutului. Concluziile evidențiază faptul că piesele din colecțiile menționate reprezintă o sursă importantă de valorificare științifică pentru cercetătorii etnomuzicologi, bizantinologi, literați și teologi, istoricii culturii naționale, dornici de a studia, cunoaște și promova valențele spiritualității românești de pe teritoriul Basarabiei și al Transnistriei.

Cuvinte-cheie: Basarabia, colinde, Crăciun, folclor muzical, George Breazul, Transnistria.

Summary

A Bessarabian Treasure of Romanian Spirituality in an Exceptional Collection of Carols Owing to George Breazul

This study highlights the Bessarabian spiritual treasure - the carols and other chants practiced during the winter holidays and found in the collections gathered by the eminent Romanian musicologist George Breazul.

The author mentions the value of the repertoire contained in Breazul's fund, gathered to the left of the Prut river, exceptional documents of the ethnic culture of the area, attested in the counties of Bessarabia: Cahul, Cetatea Albă, Chișinău, Hotin, Ismail, Lăpușna, Orhei, Soroca before World War II. The materials collected in Transnistria, reported and commented by George Breazul, are of particular significance. As the carols are among the first samples of the Romanian traditional culture, they demonstrate its identity throughout the entire territory populated by Romanians. This finding corroborates once more the idea of the spiritual unity of the inhabitants on both sides of the Prut. The conclusions highlight the fact that the pieces from the mentioned collections represent an important source of scientific valorisation for ethnomusicologists, Byzantinologists, men of letters and theologians, the historians of the national culture who are eager to study, know and promote the valences of the Romanian spirituality on the territory of Bessarabia and Transnistria.

Key words: Bessarabia, carols, Christmas, music folklore, George Breazul, Transnistria...

Arătam în urmă cu peste douăzeci de ani, în studiul consacrat istoriei imnului național român [59, pp. 25-52], că am descoperit în fondul lui George Breazul un dosar cuprinzând cea mai mare parte a materialelor bibliografice de care aveam nevoie și despre care n-am știut la timpul documentării și elab-

borării materialului. Investigarea mai profundă a fondului amintit, în vederea alcătuirii volumului al VI-lea al lucrărilor muzicianului, consacrate educației muzicale, muzicii religioase și istoriei vieții muzicale din Basarabia și Bucovina [16] și elaborării prefetei volumului, ce rezumă concepția sa, ce a reprezentat

afirmarea europeană a educației muzicale românești [49], mi-a dat prilejul să descopăr un bogat material de lucru al eminentului muzicolog, nefinalizat. O bună parte a acestuia a stat la baza celor două monografii publicate recent, una consacrată chiar lui Breazul [54], iar cealaltă lui Anton Pann [46], de care muzicologul a fost preocupat intens.

S-au adăugat studiile ce-și propuneau stabilirea locului ocupat de George Breazul în constelația pedagogilor europeni, preocupați de educația muzicală, în articole axate pe aspecte ale temei, cum ar fi educația muzicală a preșcolarilor [1, pp. 29-33], conceptul său de educație muzicală, prezentat în 1991 și 1994 [55], în 1998 [58, pp. 74-77], și activitatea va continua cu reliefarea conceptului său european, din 2015 [56, pp. 25-40] și, în final, cu ilustrarea reperelor europene ale metodicii disciplinei [57].

Am ajuns la concluzia că va trebui să mă înarmez cu multă răbdare pentru investigarea detaliată a unui număr impresionant – 17000 de fișe – scrise de Breazul, cu caligrafia sa impecabilă, păstrate în fondul ce-i poartă numele, din cadrul bibliotecii Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor, neinvestigate până acum. Satisfacția a fost pe măsură: mi-au ieșit în cale câteva sute de cartonașe consacrate colindei, făcân-

du-mă să cred că eminentul etnomuzicolog nu s-a limitat la antologia de colinde publicată în 1938 [15], la studiul – răspuns acuzațiilor lui Constantin Brăiloiu referitoare la culegerea citată [10] – și la articolele publicate în anii 1934 [6, pp. 89-93], 1939 [9, pp. 26-28], în zilele Crăciunului anului 1940 [7] și după Crăciunul aceluiași an, 1940 [4, p. 129] și apoi în anii 1942 [5, p. 1 și p. 6] și 1943 [8, p. 1 și p. 3].

Am selectat din cele 17000 de fișe pe acelea care conțin colinde și alte cântări învecinate din punctul de vedere al funcționalității și al practicării în perioada sărbătorilor de iarnă, ce alcătuiesc o antologie inedită de colinde: *de Crăciun, de Sfântul Vasile, de Bobotează, colinde cu buhaiul, cântece de stea, sorcove, cu plugușorul, cu nuielile, vasilca și la Irozi*.

Printre piesele selectate am găsit și două versiuni ale unei piese muzicale a cărei melodie pare a sta la baza actualului imn național român.

Printre fișe, unele provenind de la alți culegători, caligrafiate de George Breazul, și anume: Béla Bartók, Constantin Brăiloiu, Sabin Drăgoi, Constantin A. Ionescu, Vasile Popovici, Bazil Anastasescu, Tiberiu Brediceanu, Marțian Negrea, am găsit multe reprezentând culegeri făcute de Breazul, mai ales din localități ale județelor din Basarabia – Cahul, Cetatea

Muntenia
Arges
Sorcova

18.XI.1938

„Anurile sorcovii”

A-nu-ri-le sor-co-vii a-nec-put-a co-lin-da; Le-po-te-ca lu-ci-da-a-
ni-me-rii la ce-as-tă ca-să.

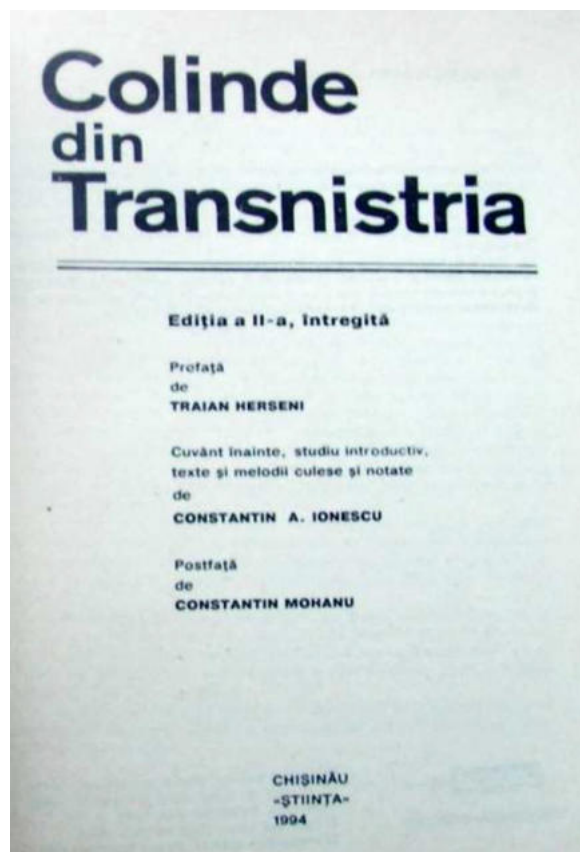
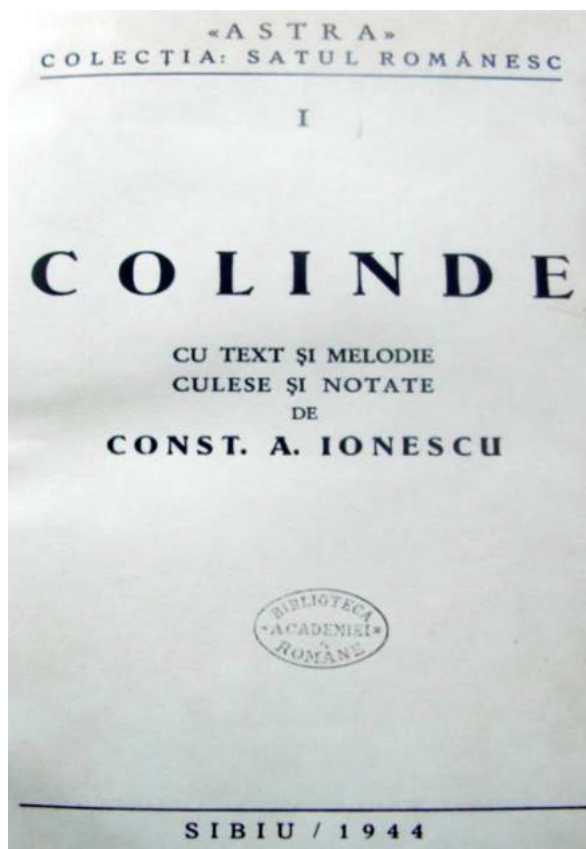
» Acest cântec se cântă de sf. Vasile, când pleacă copiii, cu sorcova? -

Anurile sorcovii
A început a colinda
Le pîiana cea luctoasă
Ximerii la ceastă casă.
Ceastă casă mai frumoasă
Sade Dumnezeu la masă.
Tu bei, Doamne și mîncînci,
Numai eu mă nîvedesc.
Eu cu Tuda m'am bătut
El pe mine m'a năzbit

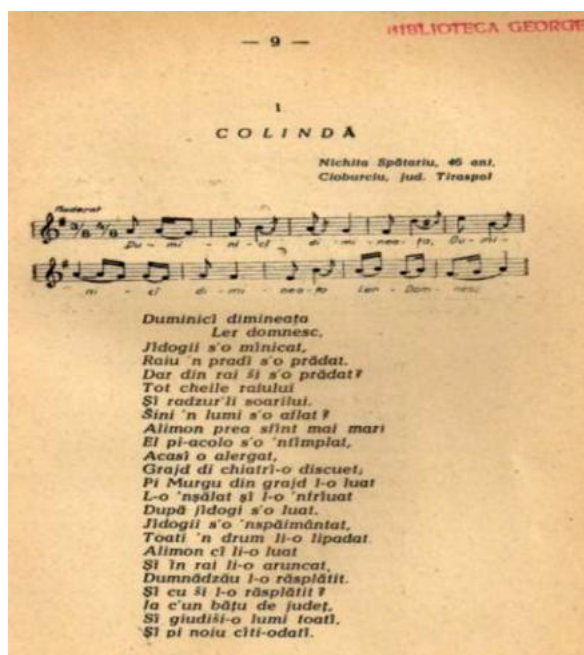
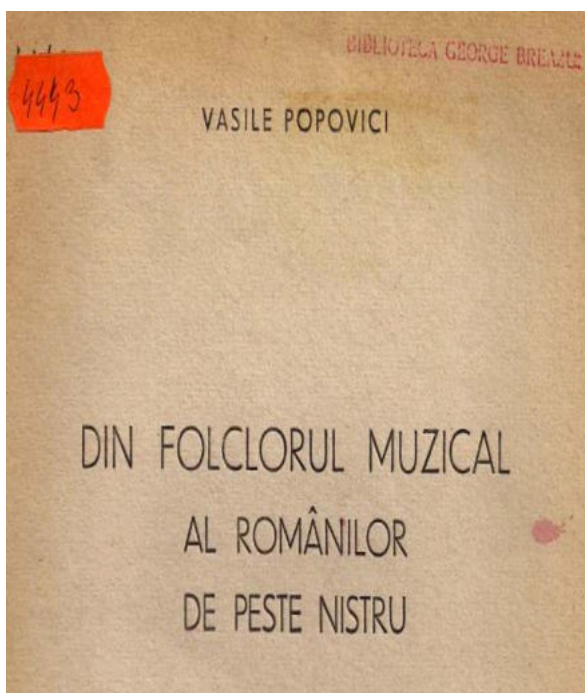
Sus Vasile, jos Vasile,
De himite pe Tîle
Cu fulger și cu mînie
De tuna și fulgera.
Tuda'n pămînt a intrat
Sudurot de porumbel
Și la anul mai venim
Sănătoși să vă găsim } bis

Cules și notat la Curtea-de-Ar-
ges, în ziua de 18. Novembre 1938, dela Gheorghe I. Dumitrescu,
clor în clasa a II-a a Seminarului „Neagoe-Voia”, fiul lui Ion
și al Dumitrei, din comuna Cerbu, județul Arges. -

Fișa nr. 30^v – din fondul George Breazul – Biblioteca Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor



Cele două ediții ale *Colindelor din Transnistria*, din 1944 – Sibiu - și 1994 – Chișinău



Coperta culegerii *Din folclorul muzical al românilor de peste Nistru* de Vasile Popovici
Colindă din Transnistria publicată de Vasile Popovici, în 1942

Albă, Chișinău, Hotin, Ismail, Lăpușna, Orhei, Soroca, Tighina – înainte de cel de-al Doilea Război Mondial, toate întărind ipoteza că Breazul dorea să realizeze un studiu special consacrat colindei și probabil și

un nou volum cuprinzând creații de gen.

Valoarea repertoriului cules din localitățile basarabene sporește dacă avem în vedere faptul că fișele lui George Breazul reprezintă documente excepționa-



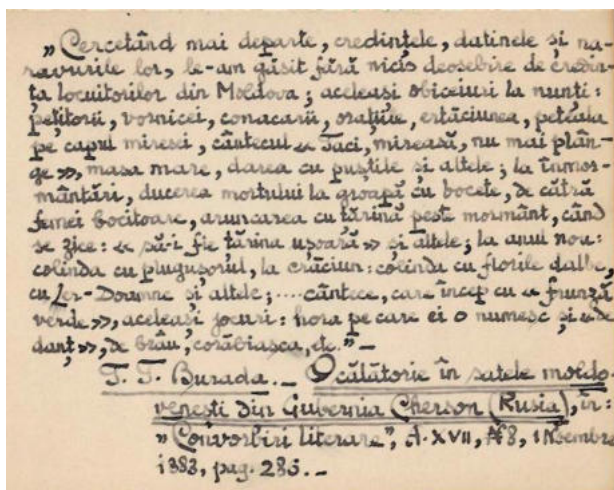
le ale spiritualității zonei, din care ele au dispărut sau au fost înlocuite cu alte creații ale populației dislocate aici în locul localnicilor care au pierit în gulagurile siberiene, fiind considerați adversari politici ai puterii sovietice. Altfel spus, singura realitate a practicării datinii colindatului și repertoriul acestei practici, precum și numele celor care i-au furnizat etnomuzicologului mărturiile ei vii sunt doar aceste fișe, grăitoare pentru bogatul și diversul repertoriu al sărbătorilor creștine din preajma Crăciunului, dovedind unitatea spirituală a locuitorilor din stânga cu cei din dreapta Prutului. Ele se adaugă repertoriului cules din zonă de Constantin A. Ionescu, tipărit în 1944, carte ce a fost topită de comuniști [23] și retipărită la Chișinău,

în 1994 [23, 24], și Vasile Popovici, în 1942 [30] etc.

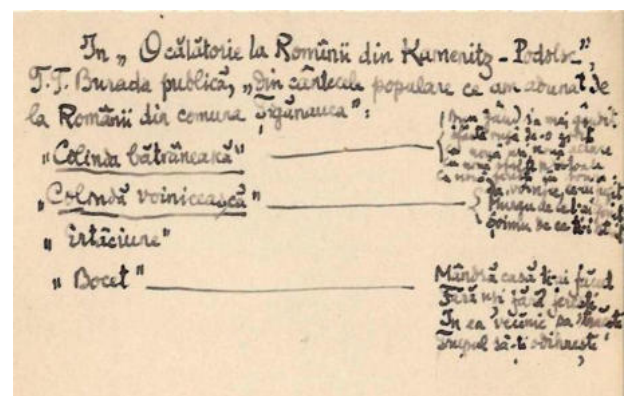
Alcătuită împreună cu etnomuzicologul Marian Lupașcu, de la Institutul de Etnografie și Folclor Constantin Brăiloiu, noua culegere de colinde care grupează piesele pe județele României Mari, este în curs de publicare la editura *Ethnologica*.

Investigarea creației populare din întreg arealul românesc începuse încă la începutul secolului trecut. Teodor Burada dădea date despre starea acesteia la românii din gubernia Cherson [17] și din Kamenet Podolski [18, pp. 536-547], ale căror fișe se găsesc în fondul amintit, *George Breazul*.

În perioada interbelică, spiritualitatea basarabeană stârnește interesul lui Constantin Brăiloiu, cel care realiza, în anul 1928, una dintre importante culegeri de folclor al românilor de peste Prut, în cadrul Fun-



Fișa nr. 500



Fișa nr. 494

dației *Regele Ferdinand I*, culegere aflată în manuscris, în fondul Bibliotecii Centrale Universitare *Mihai Eminescu* din Iași – Ms. VI – 232, intitulată de însuși Constantin Brăiloiu *26 Melodii populare românești din Basarabia*. Așa cum afirmam în 1992, culegerea din satele românești de peste Prut „face parte din acea porțiune necunoscută a activității sale, nefiind nicăieri menționată până acum (...) din motive știute eludându-se din activitatea ilustrului etnomuzicolog, acest moment important al carierei sale, al atenției acordate spiritualității basarabene, dar și al evoluției folcloristicii muzicale românești” [54, pp. 132-146]. Cercetarea s-a extins și în înregistrările mai multor cilindri de fonograf cuprinzând 51 de suluri cu piese populare din mai multe localități ale județului Lăpușna și Codru: Chișinău, Huzun, Lozova, Căpriană, Ciuciuleni, Verejeni – Orhei și Trușeni, printre ele găsindu-se și câteva colinde și cântece de stea, la care am făcut referiri în revista basarabeană, *Arta* [50, pp. 66-69].

Se vor adăuga cercetările unor basarabeni – unul transnistrean, alții atrași de folclorul românilor de peste Nistru, plătind scump această aplecare spre spiritualitatea românească.

Petre Ștefănuță (1906-1942), folclorist și sociolog basarabean, a fost condamnat la moarte și s-a pierdut în gulagurile siberiene în anul 1942 – cum precizează prefața lucrării capitale a autorului, căruia autoritățile comuniste sovietice nu i-au lăsat decât 36 de ani de viață, fiind acuzat de „românofilie”, „fascism” și „antisovietism”, pentru poziția sa categorică împotriva introducerii alfabetului rus în Basarabia [2, pp. 5-31].

Textelor de colinde și cântece de stea culese din județul Lăpușna, publicate postum în volumul *Folclor din județul Lăpușna* [40] – cunoscute lui Breazul [39, pp. 127-179] – el va adăuga un excepțional cântec de stea notat de la un seminarist din comuna Căbăiești, în anul 1935, iar textele de *colinde*, *plugușoare* și *cântece de stea* – din Valea Nistrului de Jos [Idem, pp. 224-235] sporeau cu două colinde, oferite de seminaristi, din comunele județului Cetatea Albă, unul din Selioglu și altul din comuna Coremaz.

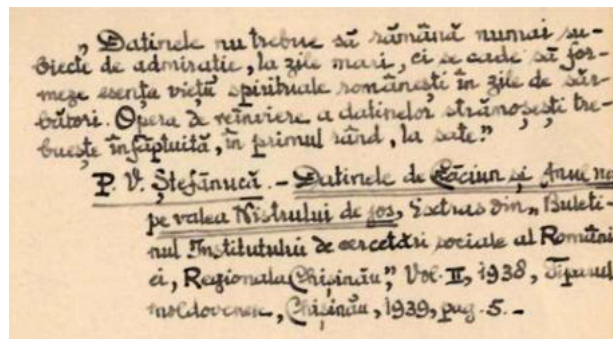
Într-un articol din 1938, același cercetător scria că „datinile nu trebuie să rămână numai subiecte de admirație, la zile mari, ci se cade să formeze esența vieții spirituale românești în zile de sărbătoare” [37, p. 5], text caligrafiat chiar de Breazul.

Fișa nr. 472 conține un text al lui P. V. Ștefănuță de pe pagina 8 a aceleiași lucrări, în care se relatează că „obiceiul cu steaua e cunoscut astăzi” doar în câteva comune basarabene.

P. Ștefănuță atesta practicarea colindatului, a stelei și a luceafărului în satele transnistrene, subliniind: „colindul este obiceiul cel mai bine păstrat” [38, p. 62] și amintea *kiraleisa* din prima zi de Crăciun, de Anul

Nou și de Bobotează în comuna basarabeană Slobozia și immortalizând texte de *colinde*, *cântece de stea* și *plugușoare* (numerele 66-92) [Idem, pp. 108-121].

Nichita Smochină (1894-1980), din Dubăsari, membru de onoare al Academiei Române, liderul românilor transnistreni, declarat *dușman al sovietelor*,



Fișa 451

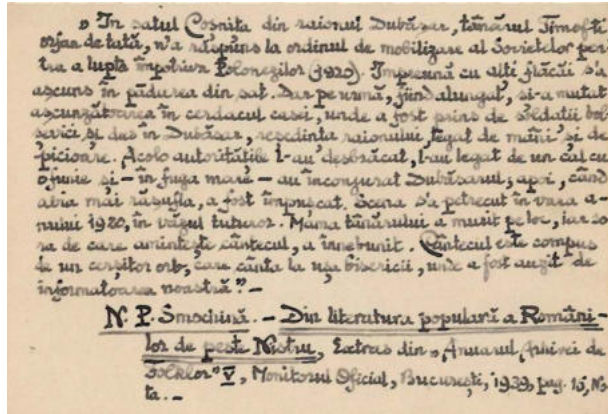
anchetat de securitatea românească, autor al unor lucrări prestigioase publicate în limbile germană, franceză, italiană, rusă, română și al unor studii despre folclorul transnistrean, printre ele numărându-se cele cu conținut general, în care locuitorii sunt prezentați ca fiind români [36], sau moldoveni [31, p. 11], despre sărbătorile creștine ale moldovenilor de peste Nistru: Crăciunul [33], Anul Nou [Idem], Boboteaza [32, pp. 18-20].

Tot de la cel care vorbea despre „Crăciunul suferinței”, al celor obligați să trăiască departe de frații lor de neam [34, pp. 4-6], află amănunte despre alte obiceiuri de Anul Nou: *buhaiul*, *hăitul* și „*de-a plugul*”, cu care „copii, câte 3-6 umblă din casă în casă” [33, pp. 6-13].

Nichita P. Smochină relatează un caz cumplit de pedepsire a unui tânăr român, din Coșnița – Dubăsari, pe malul Nistrului, orfan de tată, care nu s-a prezentat la mobilizarea sovietelor din 1920, pentru a lupta împotriva polonezilor. A fost prins de bolșevici, dus la reședința raionului Dubăsari, dezbrăcat, legat de un cal care a înconjurat orașul, și în final împușcat, pentru a intimida populația. Martiriul lui a inspirat un cântec, în care se relatează moartea mamei la aflarea știrii atrocității la care i-a fost supus fiul, iar sora sa a înnebunit. Erau detalii peste care George Breazul nu putea trece indiferent și și-a extras textul ce explică geneza unuia dintre cântecele nemuritoare ale Basarabiei [Idem, p. 15] – cum o dovedește fișa nr. 457:

Sub pseudonimul M. Florin, Smochină publicase date despre obiceiurile de Crăciun ale românilor transnistreni, reținând că „aproape la orice casă copiii schimbă colinde” [20, pp. 15-18], confirmând repertoriul bogat al cetelor de colindători și adaptarea repertoriului în funcție de cei colindați.

Profesorul bucureștean decupează extrase din revista publicată în Transnistria, *Moldova nouă*, reținând jocurile de copii ale românilor de peste Nistru [35, pp. 42-47]. „În această regiune (Dubăsari – nota îmi aparține), elementul românesc, altădată dominant, azi constituie o minoritate, încât lăsat în părăsire, rupt de maica sa, chiar de cei din Republica



Fișa nr. 457 – extras din articolul lui N. P. Smochină

Moldovenească, este condamnat la dispariție” [Idem, p. 43]. Citând cartea martirului folclorist Ștefanuță [38], Vasile Popovici crede că „de la mocanii din sudul Basarabiei s-au transmis, poate, la Copanca (sat în județul Tighina – nota îmi aparține) colindele cu subiecte laice, numite colinde de felicitare: colinde pentru flăcău, pentru fată mare, pentru pescari, pentru preot etc.” [29, p. 4].

Merită atenție și faptul că în *Arhiva* lui Breazul este achiziționată colecția lui Gh. V. Madan, cuprinzând 102 melodii din comuna Trușeni, iar Gavriil Galinescu primise împrumutarea *Arhivei de Folclor* condusă de Breazul să culegă folclor în ținutul Prut.

Ca de fiecare dată, Breazul se documentează serios pentru investigarea circulației colindei și a creației populare românești în Basarabia. Cartea de căpătâi la care apelează este *Istoria Basarabiei* a lui Ion Nistor, apreciat de Nicolae Iorga încă în 1921, „cel mai riguros dintre slujitorii ideii naționale în această parte a României noi”, iar de Stelian Neagoe – care-l citează pe ilustrul savant – „istoricul și tribunul Marii Uniri a românilor” [24, p. XXXVI].

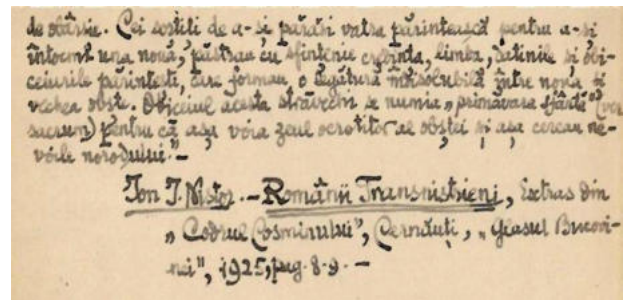
Cartea îi sugera îndemnuri suplimentare, rezervând un capitol renașterii curentului național-cultural în Basarabia, care la 24 ianuarie 1918, în ședința solemnă a parlamentului timpului „vota în unanimitate independența Republicii Moldova” [Idem, p. 285], la 27 martie 1918 Sfatul Țării declarând unirea provinciei „cu mama sa România de-a pururi și pentru totdeauna”.

Pentru Ion Nistor, datinile strămoșești confirmau conștiința latinității limbii și a romanității moldo-

venilor de peste Prut, cum reține într-un articol din 1925, care i-a atras atenția lui George Breazul, cum o confirmă extrasul din biblioteca sa [25, pp. 8-9].

Tocmai de aceea erau interzise sau se dorea înlocuirea acestor datini cu alte obiceiuri ce-i îndepărtau pe românii de aici de rădăcinile lor naturale – cum scria în 1935 A. Chiricenco.

Pornind de la prezența așezărilor românești în regiunile transnistrene și de la datele statistice rusești referitoare la românii transnistreni, la pribegirea intelectualilor români în Galiția, Silezia, Moravia și Croația, la relațiile acestora cu cazacii și cu polonezii, la planurile rusești de expansiune și colonizare, Ion Nistor ia în discuție și sărăcirea culturală a acestor locuitori ce numărau 3 – 400 000 de români, dornici de cultură românească [Idem, p. 96].



Fișa 459

De la Nicolae Iorga preia știrea prezentată în recenzia lui Ion Nistor la cartea *Români de peste Prut*: „așezarea românilor peste Nistru din vremurile foarte vechi, ale lui Roman Vodă, 1390, când străji moldovenești se aflau și de ceea ce parte a Nistrului”, urmată de cea din capitolul Ștefan cel Mare, când „stăpânirea moldovenilor în ținuturile transnistrene din vremea lui Ștefan, al cărui vast plan dinastic, politic, comercial cuprinde departe peste Nistru tot Răsăritul [19, p. 21].

Toate aceste materiale și multe altele se află în fondul *George Breazul* din Biblioteca Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din București, provenind din biblioteca proprie și dovedesc dorința savantului de a cuprinde întreaga spiritualitate românească.

Atracția lui George Breazul pentru universul complex al colindei venea din mai multe direcții:

- îi era un gen familiar încă din cea mai fragedă copilărie petrecută într-o puternică vatră folclorică din Câmpia Romanaților;

- în preocupările sale pentru geneza muzicii românești descoperise rădăcinile arhaice ale speciei, având acces la vechile culegeri și studii, culminând cu cartea de cântece de stea a lui Anton Pann, pregătind drumul transcrierilor lui Gheorghe Ciobanu în notație guidonică;

- continuator al lui Gheorghe Cucu, partener al lui Constantin Brăiloiu, Sabin Drăgoi, Tiberiu Bredicea-

nu, în investigarea colindei, Breazul găsește în universul ei tematic urme palpabile ale trecutului tragic și dacic și acordă o atenție sporită culegerilor de colinde ale lui Béla Bartók și ale contemporanilor săi români;

- este atras de multilateralitatea problematicii originii și semnificațiilor multiple ale colindei, urmărind geneza unor creații pe o arie foarte extinsă istoric și geografic – reprezentativ fiind exemplul cântecului de stea *Nouă azi ne-a răsărit* din colecția lui Anton Pann, a cărui obârșie o urmărește în muzica bizantină, gregoriană, neolenă, ebraică, asiatică, românească, citând și comentând aprecierile unor cercetători occidentali;

- urmărește meandrele genului în satele basarabene și chiar transnistrene, deschizând drumul lui Constantin A. Ionescu spre memorabila antologie de *Colinde din Transnistria*, suplimentându-ne argumentele pentru a intitula această culegere: *Colinda – expresie a spiritualității și unității românești*;

- urmărește prezența colindei dincolo de practica tradițională, publicând numerele muzicale ale *Vicleimului*, reconstituit de Victor Ion Popa, și realizează monumentală antologie *Colinde*, tipărită în 1938 și retipărită în 1993;

- toate aceste considerații îndreptătesc presupunerea că George Breazul avea în planurile mai îndepărtate unul consacrat *Colindei* și un altul colindelor din Basarabia.

Câteva probleme speciale legate de publicarea prezentei antologii de colinde se impun pentru a evalua corect importanța culegerii și ele au în vedere:

- relația lui Breazul cu viața spirituală a Basarabiei, căreia îi acordă o sporită atenție în culegerea valorilor ei legate de colinde;

- investigarea exemplară a evoluției colindei;

- rolul refrenului în colinde.

Unirea Basarabiei cu Patria Mamă a determinat activități culturale de anvergură în spațiul revenit în statul național, contribuind la desăvârșirea unificării spirituale românești, activități în care s-au avântat muzicienii George Enescu [48, p. 5, 12 și 13], Alexandru Zirra [45], Constantin Brăiloiu, Antonin Ciolan, participarea cărora a constituit obiectul unor studii și cărți realizate în 1979 [43, pp. 149-199], 2013 [52, pp. 28-32], 2018 [47] și ale căror coordonate generale trebuie reiterate aici pentru a înțelege mai profund atașamentul lui Breazul pentru spiritualitatea românilor de peste Prut.

În timpul Primului Război Mondial, Enescu reușește performanța de a alcătui orchestra simfonică a Iașilor, cu un statut cvasinațional, ținând seama că reunise cei mai recunoscuți instrumentiști ai țării, care și mutase capitala în bătrânul oraș moldav, susținând așa-numitele „stagiuni eroice”, extinse și în ținuturile revenite de curând în matca lor firească, organizând concerte, recitaluri și manifestări muzicale în orașele basarabene (Chișinău, Bălți, Cetatea Albă) și impulsivonând viața muzicală a vechii provincii românești, în 1919 înregistrându-se turneul ansamblului de operă condus de Jean Bobescu și Jean Athanasiu, aspecte detaliate în studiile menționate.



Articolul lui Breazul consacrat recitativelor muzicale transnistrene, din 21 septembrie 1941, p. 1



Primul articol din serialul lui Breazu – *Muzica populară transnistreană*, din 24 august 1941



Breazu, G(eorge) – *Un cântec de stea transnistreană*, din 24 septembrie 1941

Materialele despre colinda basarabeană amintite sunt urmate și dublate de cele semnate de George Breazu, găzduite de publicații bucureștene de mare circulație în epocă.

O primă prezentare generală a muzicii din Basarabia o făcuse în anul 1933, în articolul în care preciza: „Acum câțiva ani, fiind obligat de îndatoriri profesionale, să observ mai cu grijă și răgaz situația muzicală a Basarabiei, am petrecut o săptămână întregă la Conservator” [14].

Studiul serial *Muzica populară transnistreană*, din august-septembrie 1941, citează lucrarea lui Nistor, dar și culegerile lui N. Smochină, V. Popovici, P. V. Ștefănuță [11], de la care preia un cântec de stea din Zăvărtaica, județul Tighina. Cercetătorul știe și citează informațiile despre prezența în zonă a unor creații ce vin din epoca lui Grigore Țamblac și confirmate de episcopul Melchisedec Ștefănescu în practică și în vechi documente [13, p. 1].

CRONICA MUZICALĂ

de G. BREAZU

PĂSTRAREA DATINELOR ȘI CANTECELOR LA MOLDOVENII DE PESTE NISTRU

Compararea textului unui cântec de stea transnistriană cu diferitele variante pe care le găsim în vechile manuscrise românești precum și în folclorul muzical al diferitelor regiuni ale țării, ne-au descoperit spiritul viu în care sunt păstrate la Transnistrieni versurile cântecelor, adevărind funcția independentă de cântece în manifestările obștei sătești. La aceiași concluzie s'a ajuns din examinarea unei rugăciuni de culcare a creștinului moldovean de dincolo de Prut.

Cercetarea poate fi continuată. Chiar numai în elementele de folclor adunate până acum și tipărite, se poate obține o temeinică documentare. Aceleași obiceiuri, aceleași datini, aceleași credințe, adică

aceleași substraturi de manifestări spirituale din care izvorăște parte din muzica populară, aceleași tradiții care au format fondul ancestral comun al ființei sufletești românești se găsesc și la Transnistrieni ca și la toți Românii, de prelungindena, din țara liberă și la cei aflați sub vremelnică supușenie străină. Baladele, cântecele vechi, doinele, strigăturile, colindele, literatura nunții, ghicitorile, poveștile și snoavele, descântecurile, rugăciunile și bocetele — ea să menționăm numai categoriile de folclor literar cuprinse în lucrarea lui N. P. Smochină (publicată în „Anuarul Activei de folklor, V”) — conțin nu numai elemente spirituale, de

identice, comune tuturor Românilor. Aceleași motive în balade — Șarpele, Chira, Dochța — le găsim și la Transnistrieni, pentru că aceleași condiții spirituale ale epicului și aceiași funcție a epicului în psihologia obștei le determină și le susțin. Tot așa sunt motivele, și chiar expresiile, versurile și întreg planul de dezvoltare al cântecelor de stea și al colindelor. Trei Crai de la Răsărit. Nunta din Cana Galileii. Adam dacă a greșit. În orașul Betleem, se cântă și în Transnistria. Iar motivele de colinde sunt aceleași. Aceleași leagăn de mătasă în care fata mare coase, aceeași meri și peri (prăsazi)

*De tulpină depărtați
De vărfuri împreunați
între care este leagănul sau
vârful cărora ard nouă lumânări
Sus îmi ard, jos îmi pică
Lac de mir, piriu de vin,
în care se scaldă
Sfânt Ajun cu Sfânt Crăciun.
Ei se scaldă, se noiesc
Și cu dar se dăruiesc
Și cu mir se miruiesc*

Continuare în pagina 3-a

Breazu, G(eorge) – Păstrarea datinilor și cântecelor la moldovenii de peste Nistru, din 1941

În numărul următor al ziarului amintește de *Sfânt Ajun* și de *Sfânt Crăciun*, care „se scaldă, se-noiesc/ Și cu dar se dăruiesc/ Și cu mir se miruiesc” [12, p. 1].

În același an 1941, este atras de caracterul social al muzicii din Transnistria, publicând în ziarul bucureștean detalii ale temei.

După ce arată că „românii din Caucaz formau o unitate socială complexă”, Constantin A. Ionescu pre-

sizează că în Transnistria rusificarea și comunizarea populației românești s-a aplicat pe toate planurile: sărăcirea populației, colectivizarea forțată, deportări la mari distanțe, în extremitatea nordică a imperiului sovietic, până în Siberia, a celor ce se opuneau, obligativitatea învățării limbii ruse de la grădinița de copii, „descreștinarea totală prin dărâmarea bisericilor

CRONICA MUZICALĂ

de G. BREAZU

Caracterul social al muzicii populare transnistriene

Pot fi grupuri etnice aflate sub stăpânire străină care să nu aibă conștiința clară a situației lor sociale și politice. Ele sunt indiferente față de starea lor de supușenie, pe care o acceptă sau o consideră drept firească. Nici nu-și pun poate o atare întrebare.

Altele însă instinctiv sau conștient sunt sau își dau seama de soarta lor și de primejdia desnaționalizării și desființării care amenință grupul lor etnic, aflat sub supușenie străină. În stăpânitor ele văd un cotropitor, un uzurpator, asupritor și dușman. Deasemenea, instinctiv sau conștient, ele își iau măsurile necesare de rezistență și luptă, pentru a-și apăra și asigura existența etnică și națională, precum și patrimoniul propriu de valori spirituale.

La Răsărit și la Apus poporul român a avut de suferit stăpânirea străină. Față de cotropitori, rezistența și lupta au fost diferite. Transilvănenii și Transnistrienii au simțit la fel că se află sub dominație nedreaptă, dar au reacționat deosebit. Niciodată Transnistrienii nu au ajuns la organizarea și perfecțiunea mijloacele de luptă ale Transilvănenilor, la aceea clară conștiință a valorilor etnice și spirituale care trebuie păstrate și opuse cotropitorilor, folosite apoi ca arme de luptă pentru înlăturarea asupritorilor pentru eliberarea de sub apăsarea străinului și obținerea libertății. Și Transnistrienii au avut clară conștiința „moldovenismului” lor. Imprejurările în care au fost siliți să viețuiască, i-au împiedecat să-și organizeze mijloacele de rezistență și de luptă. S'au văzut despărțiți de

trupina neamului, au simțit pericolul desnaționalizării, și-au dat seama de imperativul menținerii caracterelor etnice și spirituale care diferențiază pe moldoveanul transnistrian de restul populațiilor eterogene și eteroglotte conlocuitoare. Măsurile de rezistență luate de ei sunt însă deosebite, mai firești, instinctive, rămase în stadiul patriarhal al nevoilor de păstrare a obiceiurilor, limbii și datinelor. Vor fi, de sigur, întreprinse studii antropologice, etnografice și psihologice care vor explica miracolul conservării naționalității acestor Români răsăriteni. Scotese că, printre altele, instinctul de comunitate, necesitatea de a se strânge în grupuri, de a activa împreună și de a căuta forme de expresie ale grupului merită să oprească atenția cercetătorului. În ceace privește viața muzicală a Transnistrienilor, tocmai acest aspect social se impune precumpănitor ca substrat creator și purtător al ei. Nu izolarea, individualizarea, subiectivismul insului, ci starea de spirit a comunității etnice, a grupului național „moldovenesc”

Continuare în pag. 2-a

Caracterul social al muzicii populare transnistrene din 1941

transformate în depozite de grâne, grajduri de vite sau locuri de distracție” [22, p. 6]. Într-un fel, Breazul poate fi considerat autorul moral al culegerii celor 77 colinde din Transnistria, salvate de discipolul său, Constantin A. Ionescu, și adunate în volumul tipărit la Sibiu în 1944 și retipărit în 1994, la Chișinău.

Studiul introductiv al antologiei în curs de publicare pornește de la importanța colindei ce reprezintă o restituire postumă a unor documente întocmite de însuși Breazul, începând cu istoricul evoluției genului și considerațiile făcute de-a lungul timpului, confirmându-le și deschizând drumul unor noi opinii pentru continuarea abordării colindei ca gen emblematic pentru identitatea și unitatea spiritualității românești.

Se confirmă astfel în mod practic decizia UNESCO din 23 decembrie 2016 privind includerea colindatului românesc de pe ambele maluri ale Prutului în Patrimoniul cultural imaterial al umanității, ceea ce dă curs propunerii lui Constantin Noica pentru includerea colindelor în patrimoniul UNESCO. Eminentul filosof propunea cuvântul *colindă*, pentru a figura, alături de „doină” și „dor”, într-un dicționar internațional publicat sub egida UNESCO, alcătuit din termeni aparținând diferitor culturi ale lumii, intractabili, și definind fenomene inedite [26, p. 264]. Primele două cuvine desemnând fenomene culturale unicate pentru spiritualitatea românească s-au impus alături de *căluș* și de *ceramica de Horezu*.

„Ne aflăm în fața unui imperiu încă neexplorat” – scria cu aproape un secol în urmă George Onciul [27, p. 9] –, colinda cristalizându-și în timp trăsături specifice naționale, dependente de evoluția mentalității filosofice, artistice, muzicale, a practicanților și a mediului ei de producere.

Între timp și-a făcut loc în mentalitatea multor cercetători dihotomia *colinde laice, profane – colinde religioase* – inexistentă în realitatea folclorică, speculată de ideologia ateistă, pentru a umbri, minimaliza și desfigura colinda creștină și a promova așa-numita colindă laică, profană, cea care desființa calitatea de ritual al colindului.

Arealul colindei confirmă identitatea și unitatea spiritualității românești și este completat de culegerile lui Burada, din Macedonia, din Istria, din guberniile rusești, de cele ale lui Viciu și de cele din Basarabia realizate de etnomuzicologul român, Constantin Brăiloiu, amintite anterior. Vor urma culegerile de colinde aromâne, realizate de Ghizela Sulițeanu, din Banat și din Transilvania, ale lui Nicolae Ursu [41], din județul Cluj, din Banat și din Transilvania [42], apoi cele din Bucovina ale lui Alexandru Voievidca din anul 1925 [60], urmate de cele din marea sa colecție, a cărei restituire e în curs de realizare, cum am arătat în prezentarea ei [44, pp. 49-79].

Culegerea ajută la completarea mării liste a lui Henri Bachelin privind țările europene și efigiile lor folclorice pentru sărbătoarea Crăciunului (*L'Allemagne – Weihnachtslieder*, *l'Angleterre – Christmas carols*, *l'Espagne – Villancicos*, *l'Italie – Laudi spirituali*, *ses Pastorelle*, *ses Canti pastoral*, *La Pologne – Kolyadiki* [1, pp. 19-20]), deoarece Crăciunul românesc are anumite tradiții mult mai vechi decât cel creștin și „colinda perpetuează pe calea oralității vechii tradiții populare”, ceea ce pune sub semnul întrebării ipoteza unei înrudiri tematice a acestora cu cele bulgare, ucrainene, poloneze, rusești, având origini diferite. Din păcate, aceeași cercetătoare limitează colinda doar la statutul de „teaur de limbă și ca preambul strălucit al prozei scrise românești” [3, p. 7], într-o lucrare al cărei titlu nu lasă a se înțelege că se ocupă doar de aspectul literar al genului, limitat doar la textele nereligioase ale colindelor, eliminând pe cele religioase, reducând drastic semnificațiile speciei de bază a sărbătorilor de iarnă.

Tache Papahagi preciza că obiceiul de a colinda „pare a fi necunoscut, cel puțin azi, Romaniei (ca și Europei) Centrale și Occidentale” [28, p. 156].

Încă la începutul secolului al XVIII-lea, Dimitrie Cantemir recunoștea caracterul sărbătoresc al colindelor, reunind speranțele și bucuria întâmpinării noului an, într-o atmosferă de basm și de voie bună, elemente semnalate și de recenta monografie a lui Victor Ghilaș [21, p. 212].

Toate speciile practicate de români în cadrul sărbătorilor creștine de iarnă – *colinda*, *cântecul de stea*, *vicleimul*, *sorcova*, *plugușorul*, *vasilca* – își găsesc loc în antologia realizată din materialele selectate dintre fișele scrise de Breazul, cel care considera că „nu e datorie românească mai vrednică de a fi împlinită și nu e osteneală mai de folos, decât să facem părtași pe cei mai tineri, pe cei ce vin după noi, de bucuriile sufletești moștenite din vechime, să li le predăm lor ca pe o zestre de mare preț” [15, p. 9].

Vastul material adunat cu trudă și migală deschide discuția despre trecerea textelor evanghelice în cântările de cult (canoane, catavasii, tropare, condace, axioane etc.) și de aici unele au pătruns în colinde și în cântece de stea, având avantajul pentru ascultători că erau practicate în limba ascultătorilor, nu în cea greacă sau slavonă, precum cele dintâi. Prin colindă Dumnezeu coboară la oameni, devine Om, Prunc adorat de păstori. Colindele în sine devin o ofrandă adusă Celui născut în ieslea Betleemului de ascultătorii colindătorilor, ei având calitatea de teofori – purtători ai bucuriei nașterii Mântuitorului.

Într-un fel sau într-altul, colindele se numără printre cele dintâi probe ale spiritualității românești, dovedind identitatea și unitatea acesteia, și sunt legate

de cele mai îndepărtate mituri ale poporului nostru, combinate cu elemente creștine.

George Breazul pune accentul pe sincretismul text – melodie, ajungând chiar la granițele sincretismului limbajelor, sincretism structural specific colinelor – păstrat și chiar accentuat de tradiție, cele două elemente esențiale și egale ca importanță interconținându-se reciproc și întărindu-și specificitatea și autonomia în constelațiile producțiilor legate de climatul sărbătorilor Crăciunului, Anului Nou și Botezului Domnului, toate trei sărbători domnești (cea de la mijloc fiind Tăierea împrejuri a pruncului Iisus, sărbătoare numită în Transilvania *Crăciunul mic*, iar în Banat *Fratele Crăciunului*).

O inventariere a discografiei colindei implică mari dificultăți ce țin de circulația restrânsă, limitată, uneori pur comercială, de valoarea/ nonvaloarea repertoriului abordat, de calitățile/ defectele interpretative,

amestecuri și confuzii de specii, forme cvasianonime de prezentare ș. a. m. d. De aceea, mă voi rezuma la un exemplu considerat de referință din punctele de vedere enunțate: *Colindatul de ceată bărbătească în România și Republica Moldova*, editat de Institutul de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu” și Ministerul Culturii din Republica Moldova, *Document Romanian Folk Archives – Roots*, editat de Institutul de Etnografie și Folclor ”Constantin Brăiloiu”.

Piesele celei de-a doua antologii a lui George Breazul pot servi unor importante deziderate, adresându-se cercetătorilor etnomuzicologi, bizantinologi, literați și teologi, istoricilor culturii românești, interpreților dornici să contribuie la redresarea colindei, profesorilor dornici să propună activităților educaționale valori autentice ale spiritualității noastre, compozitorilor aflați în căutarea unor autentice surse de inspirație, tuturor celor atrași de valențele multiple ale spiritualității românești.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Bachelin Henri. *Le Noël français*. Paris: Les éditions musicales de la Librairie de France, 1927.

2. Botezatu, G., Hîncu, A. Folcloristul și etnograful Petre V. Ștefănuță. În: Ștefănuță, Petre V. *Folclor și tradiții populare*. I. Chișinău: Știința, 1991, pp. 5-31.

3. Brătulescu, Monica. *Colinda românească*. București: Editura Minerva, 1981.

4. Breazul, G(eorge). „Carmen” și colindele. În: *Acțiunea*, București, 29 decembrie 1940; republicat în: Breazul, George. *Pagini din istoria muzicii românești*. Vol. III. Ediție îngrijită și prefațată de Gheorghe Firca. București: Editura muzicală, 1974.

5. Breazul, G(eorge). *Colinde*. În: *Acțiunea*, București, An III, nr. 699, 31 decembrie 1942, p. 1 și p. 6.

6. Breazul, G(eorge). *Colindele, cântecele de stea, plugușor, irozi, capră, sorcovă, etc., ca material de învățământ*. În: *Școala și viața*, București, An V, nr. 6, noiembrie 1934, pp. 334-338. Republicat în: *Pagini din istoria muzicii românești*. Vol. VI. Ediție îngrijită și prefațată de Gheorghe Firca. București: Editura muzicală, 1977, pp. 89-93.

7. Breazul, G(eorge). *Colindele*. În: *Acțiunea*, București, An. I, nr. 93, 24 decembrie 1940, pp. 1-2; nr. 100, 31 decembrie p. 1 și 6; An II, 10 ianuarie 1943; p. 1 și 3; o variantă a textului fusese publicată în revista *România*, București, An IV, nr. 12, decembrie 1939, pp. 26-28. În: *Pagini din istoria muzicii românești*. Vol. VI..., pp. 83-89.

8. Breazul, G(eorge). *Colindele*. În: *Acțiunea*, București, An. IV, nr. 705, 10 ianuarie 1943, p. 1 și p. 3.

9. Breazul, G(eorge). *Colindele*. În: *România*. București, An IV, nr. 12, decembrie 1939, pp. 26-28.

10. Breazul, G(eorge). *Colindele... Întâmpinare critică*. Craiova: Editura Scrisul Românesc, 1940.

11. Breazul, G(eorge). *Muzica populară transnistreană*, I, II și III. În: *Acțiunea*, București, An II, 282 - 24 august, nr. 295 - 1 septembrie 1941 și nr. 301 - 7 septembrie 1941.

12. Breazul, G(eorge). *Păstrarea datinilor și cântecelor la moldovenii de peste Nistru*. În: *Acțiunea*, București, An II, nr. 319, 28 septembrie 1941, p. 1.

13. Breazul, G(eorge). *Un cântec de stea transnistrean*. În: *Acțiunea*, București, An II, nr. 307, 14 septembrie 1941, p. 1.

14. Breazul, G. *Muzica în Basarabia*. În: *Cuvântul*, București, 9. IV. 1933.

15. Breazul, George. *Colinde*. București: Fundația Culturală Regală „Principele Carol”, 1938. Reedată de Editura Fundației Culturale Române, cu o postfață de Titus Moiescu, 1993.

16. Breazul, George. *Pagini din istoria muzicii românești*. Vol. VI, Ediție îngrijită și prefațată de Vasile Vasile. București: Editura muzicală, 2003.

17. Burada, Teodor T. *O călătorie în satele moldovenești din gubernia Cherson (Rusia)*. Iași: Tipografia Națională 1893.

18. Burada, Teodor T. *O călătorie la românii din gubernia Kamenitz Podolsk (Rusia)*. În: *Arhiva*, Iași, An XVII, decembrie 1906, nr. 12, pp. 536-547.

19. Dr. I. N. – N. Iorga *Români de peste Prut*. În: *Tribuna românilor transnistreni*, Chișinău: An I, nr. 1, octombrie 1927, p. 21.

20. Florin, M. *Din obiceiurile moldovenilor de peste Nistru – Crăciunul*. În: *Tribuna românilor transnistreni*, An I, nr. 4, decembrie 1927, pp. 15-18.

21. Ghilaș, Victor. *Dimitrie Cantemir – muzicianul în contextul culturii universale*. Chișinău: Grafema Libris, 2015.

22. Ionescu, Constantin A. Colinde din Transnistria, Ediția a II-a. Chișinău: Știința, 1994.
23. Ionescu, Constantin A. Colinde din Transnistria. Sibiu: 1944, „ediție care din cauza asprei cenzuri comuniste a suferit grave omisiuni” și a fost oprită. Ediția a II-a, întregită, Prefață de Traian Herseni, Postfață de Constantin Mohanu. Chișinău: Știința, 1994.
24. Neagoe, Stelian. Ion Nistor, un istoric pentru eternitatea românilor de pretutindeni. În: Nistor, Ion. Istoria Basarabiei. București: Editura Humanitas, 1991, p. XXXVI.
25. Nistor, Ion. Românii transnistreni. Extras din Codrul Cosminului, Buletinul Institutului de Istorie și Limbă de la Universitatea din Cernăuți. Cernăuți: 1925.
26. Noica, Constantin. Trei cuvinte reținute de UNESCO. În: Cuvânt împreună despre rostirea românească. București: Editura Eminescu, 1987.
27. Onciul, George. Colinda. Analiză – Deducții – Concluziuni. București: Tip. „Bucovina”, 1934.
28. Papahagi, Tache. Colindul. În: Mic dicționar folcloric. Spicuri folclorice și etnografice comparate. București: Editura 31. Minerva, 1979.
29. Popovici, Vasile. Cântecele populare la Copanca. Chișinău: Tipografia „Tiparul Moldovenesc”, 1939.
30. Popovici, Vasile. Din folclorul muzical al românilor de peste Nistru. București: Editura „Bucovina” I. E. Torouțiu, 1942.
31. Smochină, N. Anul Nou la moldovenii de peste Nistru. În: Tribuna Românilor transnistreni, An II, nr. 5, februarie 1928, p. 11.
32. Smochină, N. Boboteaza. În: Tribuna românilor transnistreni, An II, nr. 4, decembrie 1927, pp. 18-20.
33. Smochină, N. Crăciunul la moldovenii de peste Nistru. În: Societatea de mâine, An IV. București: 1928.
34. Smochină, N. Crăciunul suferinței. În: Tribuna românilor transnistreni, An II, nr. 4, decembrie 1927, pp. 4-6.
35. Smochină, N. Jocuri de copii la românii de peste Nistru. În: Moldova nouă, Iași, An V, nr. 5, 1939, pp. 42-47.
36. Smochină, N. P. Din literatura populară a românilor de peste Nistru, Extras din Anuarul Arhivei de Folclor, Vol. V, București: Monitorul Oficial, 1939.
37. Ștefănuță, P. Datinele de Crăciun și Anul Nou pe Valea Nistrului de Jos. În: Buletinul Institutului de Cercetări Sociale al României, Regionala Chișinău, Vol. II, 1938.
38. Ștefănuță, P. V. Cercetări folclorice pe valea Nistrului de jos. În: Anuarul Arhivei de Folclor, An IV, 1937.
39. Ștefănuță, P. V. Folklor din județul Lăpușna. În: Anuarul Arhivei de Folklor, An II, 1933, pp. 127-179.
40. Ștefănuță, Petre V. Folklor și tradiții populare. Chișinău: Știința, 1991.
41. Ursu, Nicolae. Căntece de stea. Contribuțiuni muzicale la monografia comunei Măguri (jud. Cluj), 1940.
42. Ursu, Nicolae. Folklor muzical din Banat și Transilvania (300 colinde, cântece și jocuri), București: Editura muzicală, 1983.
43. Vasile, Vasile. Activitatea muzicală ieșeană în anii Primului Război Mondial. În: Marile evenimente istorice ale anilor 1848 și 1918 și muzica românească. București: Editura muzicală, 1979, pp. 149-199.
44. Vasile, Vasile. Alexandru Voievidca: Folclor muzical din Bucovina. În: Muzica, Serie nouă, Anul XXVII, Nr. 8, 2016, pp. 49-79.
45. Vasile, Vasile. Alexandru Zirra. București: Editura Muzicală, 2005.
46. Vasile, Vasile. Anton Pann personalitate complexă a muzicii și a culturii românești. București: Editura Academiei Române, 2017.
47. Vasile, Vasile. Antonin Ciolan – între „eternitatea” artistică și Eternitatea din Iași, lucrare în curs de publicare la editura Artes, Iași.
48. Vasile, Vasile. Basarabia lui Enescu. În: Academica, București, An II, nr. 4 (16), februarie 1992, p. 5, 12 și 13.
49. Vasile, Vasile. Concepția lui George Breazul și afirmarea educației muzicale românești – studiu introductiv. În: Breazul, George. Pagini din..., op. cit.
50. Vasile, Vasile. Constantin Brăiloiu și folclorul din Basarabia. În: Arta. Chișinău: 1997, pp. 66-69.
51. Vasile, Vasile. Educația muzicală a preșcolarilor în concepția lui George Breazul. În: Învățământul preșcolar. București, An XV, nr. 1-2, 1992, pp. 29-33.
52. Vasile, Vasile. Enescu și Basarabia; comunicare la Simpozionul Internațional de Muzicologie „George Enescu”, Ediția a XVII-a. În: Proceeding of the „George Enescu” International Musicology Symposium. București: Editura muzicală, 2013, pp. 28-32.
53. Vasile, Vasile. Folclorul basarabean în preocupările lui Constantin Brăiloiu. În: Muzica, București, serie nouă, An I, nr. 1(9), ianuarie-martie 1992, pp. 132-146.
54. Vasile, Vasile. George Breazul – ctitoriile sale culturale. București: Editura muzicală, 2017.
55. Vasile, Vasile. George Breazul sau un model pentru educația muzicală românească. În: Revista de Pedagogie. București, nr. 11, 1991 și nr. 5-7, 1994.
56. Vasile, Vasile. George Breazul și conceptul său european de educație muzicală. În: Studii de Didactică a Educației muzicale. București: Editura muzicală, 2015, pp. 25-40.
57. Vasile, Vasile. Metodica educației muzicale. București: Editura muzicală, 2004.
58. Vasile, Vasile. Un model european al didacticii muzicale românești – George Breazul. În: Akademos – Cercetări de muzicologie. Universitatea de Muzică din București, nr. 6, 1998, pp. 74-77.
59. Vasile, Vasile. Vârstele imnului „Deșteaptă-te, române”. În: Studii și Cercetări de Istoria Artei, seria Teatru – Muzică – Cinematografie. București: Editura Academiei Române, tom 43, 1996, pp. 25-52.
60. Voievidca, Alexandru. 17 Colinde, cântece de stea și urări de Anul Nou, fascicula I, Cernăuți, Societatea culturală „Academia populară”.

MIȘCAREA MUZICAL-ARTISTICĂ DIN BASARABIA ÎN CONTEXTUL NOILOR REALITĂȚI CREATE DE MAREA UNIRE

Rezumat

Mișcarea muzical-artistică din Basarabia în contextual noilor realități create de MareaUnire

Demersul de față încearcă să configureze evoluția culturii muzicale basarabene în contextual noilor realități, marcate de Unirea Basarabiei cu România, consacrată la 27 martie 1918.

Climatul generat de marele eveniment a accelerat procesul de modernizare a societății, asigurând transformări calitative în domeniile învățământului, științei și culturii. În parcursul ei istoric, mișcarea artistică din Basarabia înregistrează o evoluție ascendentă, în care arta muzicală își caută identitatea și drumul spre afirmare. În noile condiții se accentuează contactul publicului basarabean cu universul sonor european în general, cu cel românesc în special.

În șirul manifestărilor culturii muzicale basarabene se evidențiază câteva dominante: activitățile cu caracter concertant, creația componistică și învățământul muzical-artistic. Un rol aparte în promovarea muzicii academice naționale și universale în Basarabia l-au avut turneele lui George Enescu la Chișinău și în marile orașe din regiune. Acțiunile întreprinse pe parcursul anilor 1918–1940 au susținut propășirea estetică prin muzică a vieții artistice din provincie, imprimându-i o ținută profesională superioară cu puternice reverberații asupra climatului și dinamicii artei muzicale din stânga Prutului.

Cuvinte-cheie: Basarabia, Marea Unire, cultură artistică, viața muzicală.

Summary

The musical-artistic movement in Bessarabia in the context of the new realities created by the Great Union

The present research attempts to shape the evolution of Bessarabian musical culture in the context of the new realities, marked by the Union of Bessarabia with Romania, consecrated on 27 March, 1918.

The climate generated by the great event accelerated the process of modernizing society, ensuring qualitative transformations in the fields of education, science and culture. During its historical course, the Bessarabian artistic movement has an ascending evolution, in which the musical art seeks its identity and its way of affirmation. Under the new conditions, the contact of the Bessarabian public with the European sound universe, in general, and with the Romanian one, in particular, is accentuated.

In the series of Bessarabian musical culture manifestations, some dominant ones are highlighted: the activities of concerted character, the compositional creation and the musical-artistic education. A special role in the promotion of the national and universal academic music in Bessarabia was played by George Enescu's tournaments in Chisinau and in the big cities in the region. The actions undertaken during the years 1918–1940 supported the aesthetic advancement through music of the artistic life in the province, ingraining it with superior professionalism that had strong reverberations on the climate and dynamics of the musical art on the left bank of the Prut.

Key words: Bessarabia, Great Union, artistic culture, musical life.

Climatul optimist, generat de Marea Unire, a eliberat energiile spirituale încătușate de dominația imperială seculară, a coagulat pentru prima dată în istorie forțele intelectualității românești din Basara-

bia, accelerând procesul de modernizare a societății. Setea de cultură a permis realizarea unui salt calitativ în domeniile învățământului, științei și culturii, înregistrându-se performanțe cu bătaie lungă în timp și

spațiu. În acest sens, cultura artistică, nu în ultimul rând cea muzicală, și-a adus propria contribuție, care, în evoluția ei istorică, marchează o nouă etapă după anul 1918.

Aspectele esențiale ale muzicii basarabene din această perioadă se configurează tot mai pregnant, perioadă în care arta sonoră își caută drumul spre afirmare. Tradițiile seculare ale culturii bazate pe oralitate continuă să fie un viabil mijloc de comunicare artistică, păstrând și oferind bogate resurse muzicale de expresie. Totodată, se accentuează contactul publicului basarabean cu muzica europeană în general, cu muzica românească în particular, estompate în perioada anterioară. Cunoștința cu muzicienii, școala și tradiția din importante centre culturale a avut un impact benefic asupra vieții artistice de aici.

În urma transformărilor survenite, se evidențiază câteva dominante ale culturii muzical-artistice basarabene, precizând că Chișinăul de la începutul secolului al XX-lea era unul din cele mai importante centre muzicale din sudul Imperiului Rus, fapt ce atrage prezența numeroșilor maeștri ai artei interpretative mondiale pe scenele basarabene de concert: violoniștii Leopold Auer, Bronislaw Huberman, Fritz Kreisler, Jan Kubelík, Pablo de Sarasate; violoncelistul Aleksandr Verjbilovici; pianiștii Osip Gabrilovici, József Hofmann, Serghei Rahmaninov, Aleksandr Skriabin ș.a. După 1918, mișcarea muzical-artistică se intensifică, ascensiune ce se explică prin faptul că „în Chișinău se făcea muzică și populația era deprinsă cu ea, orașului i-a mers faima de oraș muzical. Aceasta făcea ca el să fie vizitat de multe celebrități ale lumii (...)” [1, p. 29].

Procedând la o trecere sumară în revistă a principalelor manifestări ale culturii din Moldova răsăriteană, vom menționa: activitățile cu caracter concertant (teatrul liric, muzica simfonică, muzica de cameră, creația corală, folclorul muzical), creația componistică și învățământul muzical-artistice.

La confluența deceniilor doi-trei ale secolului al XX-lea se întreprind eforturi de oficializare a domeniului lirico-teatral, apar instituții artistice noi. În 1919, din inițiativa Bojenei Belousov, o animatoare a vieții culturale, la Chișinău își începe activitatea teatrul de operă, care, alături de înființarea în 1920 a teatrului muzical-dramatic, înviorează viața muzicală din stânga Prutului. Opera basarabeană realizează spectacole lirice cu lucrări de G. Verdi („Aida”, „Rigoletto”, „Traviata”, „Trubadurul”), Ch. Gounod („Faust”), R. Leoncavallo („Paiate”), P. Mascagni („Cavalleria rusticana”), M. Millo („Baba Hârca”), C. Porumbescu („Fluierul fermecat”), G. Puccini („Boema”, „Tosca”), G. Rossini („Bărbierul din Sevilla”), N. Rimski-Korsakov („Sadko”), A. Rubin-

stein („Demonul”), P. Ceaikovski („Dama de pică”, „Evgheni Oneghin”, „Mazepa”) ș.a., având în rolurile principale interpreți basarabeni de talie europeană precum Lidia Babici, Giacomo Borelli, Anastasia Dicescu, Maria Grebs-Mori, Elena Ivoni, Vasile Malanețchi, Grigore Melnic, Nicolae Nagacevschi, Enrichetta Rodrigo, care, ulterior, au evoluat cu succes pe marile scene lirice europene. Este adevărat însă că teatrul, din cauza impozitelor insuportabile, a rezistat doar doi ani. Nu s-a încununat de succes nici inițiativa dirijorului bucureștean Egizzo Massini de a forma o nouă trupă lirico-teatrală la Chișinău în 1921. Inițiative similare de a organiza la Chișinău un teatru de operă au fost întreprinse și în anii următori. Bunăoară, „în timpul expoziției agricole din Basarabia, 1925, la Chișinău s-a organizat teatrul de operă în limba română”, care s-a dovedit a fi „ultima încercare sistematică (din perioada interbelică – n. n.) în domeniul operei” [Idem, p. 40].

O pulsație intensă se observă pe segmentul manifestărilor muzicale cu caracter concertant, care au avut un rol important în promovarea artei interpretative. Astfel, își susțin măiestria interpretativă diferite formații simfonice sub bagheta lui Mihail Bârcă, Veaceslav Bulăcirov, Antonin Ciolan, Alfonso Castaldi prin abordarea unor partituri complexe (simfonice, vocal-simfonice, camerale), de L. van Beethoven („Simfonia” nr. 2 în re major, op. 36), L. Cherubini („Requiem” în do minor), Fr. J. Haydn (oratoriul „Creațiunea” în do minor), W. A. Mozart („Missa” în fa major, KV 626, „Simfoniile” în sol major și în mi bemol major), R. Schumann (uvertura „Manfred”, op. 115), S. Drăgoi („Divertisment rustic”) ș. a. [7, p. 18.].

Chișinăul, care anterior ducea lipsă de prezențe artistice românești, a început să admire mari artiști ai scenei muzicale de peste Prut: baritonii Jean Athanasiu și Andrei Nicoletti, bașii Gheorghe Folescuși George Niculescu-Basu, tenorul dramatic Nicu Cor-



Anunțul ziarului „Basarabia” din 17 martie 1939 despre concertul de la Chișinău al orchestrei sindicatului artiștilor instrumentiști din România sub bagheta lui Antonin Ciolan

Concerte de Cameră

Marti seară s'a ținut în Sala Episcopială primul din cele trei *Concerte cu muzică de Cameră* organizate de un cvartet alcătuit din domnii *Barozzi, Breviman și frații Bobescu*, bine cunoscuți publicului muzical de la concertele Enescu. Programul concertului, constând din 3 puncte: (Beethoven, la major, Gretchaimon, sol maior și Mendelsohn, mi maior) a fost executat cu o adevărată măiestrie. O interpretare subtilă a tuturor nuanțelor a caracterizat întreg concertul, care a fost ascultat cu o deosebită plăcere de un public ales, deși nu tocmai numeros.

Concertul al II-lea va avea loc, astăzi seară, Joi, iar al treilea Duminică seară.

Indemnăm publicul să cerceteze aceste concerte.

Artiști români în Chișinău

Ieri au sosit în orașul nostru, venind din Iași, scriitorii *Nicolae N. Beldiceanu* și *Nichifor Crai-nic*, artistul *Ioan Sârbu* de la Teatrul Național, baritonul *G. P. Văleanu* și tenorul *Căpriță*. Dânșii vor da zilele acestea, o șezătoare literară și artistică, în folosul bibliotecii Universității populare.

De aici vor pleca în turneu la Bender, apoi la Cetatea-Albă, la Bălți, Soroca, Orhei și în toate celelalte târguri din Basarabia.

Nu ne îndoim că basarabenii vor primi cu dragoste pe acești soli ai culturii românești.

Celebrul Violinist

N. BUICĂ

directorul orchestrei Teatrului Régine din Paris
— denunțând angajamentul avut la Café de Paris —
de la 12 Septembrie c.
concertează cu orchestra la dejun și seară
în marele
RESTAURANT al HOTELULUI LONDRA
Strada Pușchin. — Chișinău.

Cronica ziarului „România Nouă” din 6 aprilie 1918, care informează despre concertul susținut la Chișinău de cvartetul Barozzi, Breviman și frații Bobescu

Prezențe artistice românești în Basarabia, relatate de ziarul „România Nouă” din 18 iunie 1918

Afiș de concert al violonistului Nicolae (Nicu) Buică la Chișinău în ziarul „România Nouă” din 19 septembrie 1918

fescu, soprana Elena Cornescu, cvartetul de coarde Socrate Barozzi, Jean Bobescu, Constantin Bobescu și Fluor Breviman, cvartetul I. Căpriță, violonistul Nicolae (Nicu) Buică, colectivele operetei române din București, corului mitropolitan din Iași, pe dramaturgul Zaharia Bârsan, actrița Mărioara Ventura ș.a.

La Expoziția generală și târgul de mostre, organizată la Chișinău în perioada 15 august-30 septembrie 1925, au prezentat spectacole artiștii teatrelor de operă din București și Cluj, care au evoluat cu mult succes în operele „Aida”, „Rigoletto” și „Traviata” de G. Verdi, „Faust” de Ch. Gounod, „Carmen” de G. Bizet, „Paiate” de R. Leoncavallo, „Lakmé” de L. Delibes, „Evgheni Oneghin” de P. Ceaikovski, „Boema” de G. Puccini, „Bărbierul din Sevilla” de G. Rossini.

Un rol aparte în propagarea muzicii academice naționale și universale în Basarabia l-au avut turneele artistice ale compozitorului, violonistului, pianistului și dirijorului român George Enescu care, în afară de Chișinău, a susținut numeroase concerte și în alte orașe din stânga Prutului – Bălți (1923, 1927, 1932, 1937), Cahul (1931), Cernăuți (1921, 1923, 1927, 1929, 1930, 1932, 1936, 1937, 1938), Cetatea Albă (1931, 1932, 1936), Hotin (1929), Ismail

Marti in 27 Martie 1918, orele 8, scara

UN SINGUR CONCERT
de violină

dat de Domnul

George Enescu

In folosul Societății „Fătia”

PROGRAM:

1. Tschaikowski: *Concert re major*. — *Allegro moderato, moderato assai, Canzonetta, Finale*.
2. Saint-Saëns: *Concert si minor*. — *Allegro non troppo*. — *Andante godsi allegretto. Molto moderato e maestoso*. — *Allegro non troppo*.
3. Ed. Salo: *Simfonia Spaniolă*. *Allegro non troppo*. — *Scherzando*. — *Intermezzo*. — *Andante-Rondo*.

Orchestra Simfonică
sub conducerea Domnului JEAN BORESCU

(1923), Tighina (1931) [3, p. 192-198], evoluțiile orchestrei simfonice din Iași, orchestrei sindicatului artiștilor instrumentiști din România, precum și cele ale cunoscutelor colective muzicale din străinătate – cvartetul ducelui de Meklenburg, cvartetul Gewandhauszu Leipzig, corul condus de Alexandr Arhanghelski, cântăreții Maria Olenina-d'Alheim, Alexandr Vertinski ș.a.

Pe podiumul artei lirice se afirmă personalitatea muzicală excepțională a Mariei Cebotari, care, „după ce a cântat 12 ani în corul Bisericii Arhiepiscopale din Chișinău, instruit de Mihail Berezovschi, pleacă în Germania pentru a face studii de canto la Academia din Berlin, și, într'un termen foarte scurt, devine primadona operii din Dresda, pentru ca mai târziu, în calitate de cântăreață celebră, să devină și artistă de cinema” [1, p. 42], evoluând în repetate rânduri și cu succese răsunătoare pe scenele din Chișinău și

Maestrul Enescu la Bălți

Aflăm că marele artist al neamului nostru, maestrul *Gheorghe Enescu*, a dat Sâmbătă în 14 Aprilie c., un concert de vioră în Bălți, în folosul invalizilor și orfanilor de război, din ținuturile Bălți și Soroca.

Având în vedere scopul nobil al acestui concert, publicul s'a grăbit să ia parte în număr cât mai mare. S'a adunat suma de aproape 20 mii lei, cari s'au dat spre administrare tezaurului Div. I. Cavalerie din acea localitate.

Cu această ocazie s'au împărțit celor de față cărți poștale cu chipul familiei regale, minunat întocmite.

Nu mai vorbim de arcușul maestrului Enescu, care a fermecat pe numeroșii ascultători, făcându-i să trăiască momente de adevărată înălțare sufletească.

Propaganda aceasta făcută cu atât entuziasm și bunăvoință de maestrul Enescu, în numele artei românești, prin localitățile Basarabiei, este cea mai frumoasă cale pentru naționalizarea ei.

Afișul recitalului George Enescu în capitala Basarabiei, publicat în ziarul „România Nouă” din 27 martie 1918
Cronică muzicală din ziarul „România Nouă” din 29 aprilie 1918: „Maestrul Enescu la Bălți”

București, precum și la Viena, Berlin, Milano, Roma, Londra etc.

Prin școala corului bisericesc condus de preotul și dirijorul Mihail Berezovschi au mai trecut și alți câțiva cunoscuți interpreți vocaliști, cum este soprana dramatică Elena Basarab, ulterior solistă a Operei Române din București, tenorul Petru Leșcenco, cântăreț de muzică ușoară și jazz.

Teatrul muzical din perioada și spațiul de referință este strâns legat de folclor, fapt care i-a atras o mare popularitate. Totodată, chiar de la etapa de formare a lui, acesta denotă conexiunea cu platforma muzical-estetică europeană a genului operistic, fapt ce își găsește materializare în creația componistică din Basarabia.

Primele încercări de valorificare a genului au fost întreprinse anume în perioada interbelică, printre ele figurând operele „Dragostea spaniolei” de Constantin Zlatov, „Stabat Mater” (după compoziția omonimă a lui G. Clari) în varianta lui Vasile Popovici. În 1926, Eugen Coca semnează opera „Pasărea măiastră” sau „Prințul Ionel și Lupul năzdrăvan”, având ca subiect materialul folcloric.

Ca artă scenică, baletul basarabean este unul tânăr, apariția și evoluția lui fiind strâns legată de cultura națională din perioada de după Unire. Originalitatea și bogăția folclorului muzical-coregrafic autohton a servit ca o veritabilă materie primă pentru valorificarea creatoare a baletului de către compozitorii locali în diferite genuri de artă muzicală. Ritmurile dansurilor au fost prezente în muzica vodevilurilor, în scenele coregrafice ale spectacolelor de dramă și comedie.

O tentativă reușită de transpunere scenică a muzicii și dansului în perioada de după 1918 a constituit-o baletul „En Bassarabie” de Alexandru Iliășenco, montat și prezentat cu succes la Teatrul Regal „La Monnaie” din Bruxelles. Printre primele partituri de balet semnate în spațiul dintre Prut și Nistru se înscrie „Florile micuței Ida” (1931, după poveștile lui H. Cr. Andersen) de Eugen Coca [Cf. 5, p. 602-603].

Valorificarea muzicii simfonice în creația compozitorilor de la est de Prut cunoaște o dezvoltare rapidă după anul 1918. Având un puternic colorit local, gândirea muzicală caută și propune soluții sonore și concepții artistice încheiate în ample construcții, fapt ce a condus la evoluția genului. Sursele ei principale devin muzica autohtonă de tradiție orală și muzica clasică a școlilor componistice românești și europene. În dezvoltarea sa istorică, muzica simfonică, ca gen componistic instrumental complex și de proporții, s-a aflat în relații de afinitate cu alte genuri normative ale simfoniei – concertul (concerto grosso, concertul pentru solist și orchestră), fantezia (de for-

mă liberă sau de sonată), legenda, poemul (narativ, liric, dramatic cu sau fără program), rapsodia, suita, uvertura (de operă, balet, operetă etc.) ș.a. În perioada interbelică, printre creatorii genului simfonic din Basarabia se numără Eugen Coca (1928, 1932, 2 simfonii, 1937, „Capriciu românesc”), Constantin Romanov (1920, concertele nr. 1 și nr. 2 pentru pian și orchestră), Vasile Onofrei (concertul pentru pian și orchestră), Ștefan Neaga (1922, simfonieta, 1924 și 1926, 2 simfonii, 1930, poemul „Muzicantul orb”, 1932, 3 schițe simfonice), Pavel Bacinin (193?, suita „Cântece populare moldovenești”). Tot în acești ani au fost compuse fantezia pentru vioară și orchestră de Eugen Coca, fantezia pe teme populare moldovenești „Taraful moldovenesc”, „Suita moldovenească”, suita nr.1 „Adolescence” de Simion Atanasiu-Zlatov, „Fantezia moldovenească” pentru vioară, pian și orchestra de cameră de Ștefan Neaga [Idem, pp. 593, 598].

Rădăcinile muzicii de cameră în Moldova își au începutul la intersecția secolelor XVIII–XIX. Piese reprezentative din perioada de debut aveau ca sursă de inspirație și ca esență elementul folcloric, ele făcând parte din repertoriul interpreților autohtoni și străini care vizitau țara. După anul 1918, interesul compozitorilor față de arta camerală sporește, drept urmare crește varietatea, bogăția și calitatea lucrărilor de acest fel, se manifestă o aprofundare la nivel conceptual-artistice. Diversitatea genuistică a muzicii de cameră este însă una modestă, formele mici constituind partea ei cea mai însemnată, tendința care se menține și în primele decenii ale secolului următor. În acest context, se evidențiază creația instrumental-camerală a lui Șico Aranov, Eugen Coca, Grigore Iațentcovschi, Alexandru Iliășenco, Ștefan Neaga, Constantin Romanov, sunt create primele concerte instrumentale, cvartete, cvintete, sonate. Merită a fi menționate cvartetul de coarde (*d moll*), cvartetul pentru pian (*b dur*), preludiile (*c moll* și *Es dur*), sonata pentru pian (*c moll*) de Ștefan Neaga, lucrarea „Concerto grosso” de Eugen Coca. Manifestările camerale consemnează unele realizări și în domeniul muzicii vocal-corale, printre personalitățile care se impun figurând Mihail Bârcă, Mihail Berezovschi, Veaceslav Bulăcirov, Alexandru Cristea, Vasile Popovici, Petre Șerban, Orest Tarasenco ș.a. Aceste realizări pot fi totuși calificate drept un salt calitativ în evoluția genului muzical-cameral din Moldova din stânga Prutului, fapt ce demonstrează bogata activitate și realizările compozitorilor, înscriind o pagină importantă în palmaresul culturii naționale în general, al artei sonore în particular [Idem, p. 604].

O altă componentă a universului sonor basarabean în perioada dintre cele două războaie mondiale era reprezentată de creația populară orală. „Perioada

de după Unire deschide talentelor basarabene muzicale posibilitatea de creație în domeniul muzicii naționale. Folclorul muzical a atras atenția unor forțe muzicale noi. Au apărut compoziții muzicale originale” [1, p. 44], grefate pe melosul popular. Este cultivat, îndeosebi, genul coral și vocal. De regulă, se recurge la citarea melodiilor bazate pe oralitate, în această privință excelând Mihail Bârcă și Vasile Popovici, într-o măsură mai mică – Alexandru Pavlov și Victor Iușchevici, a căror creație, în special cea corală, poate fi mai curând calificată ca prelucrarea melodiilor folclorice. Faptul că folclorul constituie o sursă de valorificare în creații superioare îl demonstrează mai multe compoziții originale, axate pe aceste producții cu mare priză la public: „Colind moldovenesc”, cântat la Paris, Praga, Roma, București și diferite alte localități din țară; hora „Bate vântul”; cvartete vocale: „La Nistru, la mărgioară” și „Chiriac s’a însurat”; (...) cântece pentru soprano- solo „Plângi, mireasă”, „Frunzuliță stuh de baltă”; „Cântec de leagăn” ș.a.” [Ibidem]. Multe din compozițiile lui Vasile Popovici sunt inspirate din muzica etnică – „Triptic” de Crăciun, cântecele basarabene „Recrutul”, „Hai, maică, la iarmaroc” ș.a. (mai degrabă prelucrări ale motivului folcloric decât creații originale), care mai era „și un pasionat culegător de cântece basarabene” cu peste 300 de melodii colectate, precum și „15 cântece populare din Basarabia, armonizate pentru voce și pian”, publicând la București piesele „Cântece de Crăciun și Anul Nou din județele Dâmbovița și Ialomița” (1934) și „Colinde, armonizate pe trei voci egale” (1935), aranjate pe izvorul folclorului [Idem, p. 44-45].

O adevărată mișcare cunoaște culegerea pe baze științifice a folclorului muzical basarabean, acțiune în care se implică activ echipele Institutului Social Român, Regionala Basarabiei. Puncte de referință în cercetarea creației orale au rămas campaniile monografice coordonate de Dimitrie Gusti la Cornova (1931), Lăpușna [12, p. 60-148; 13, p. 89-180], Iurceni [12, p. 341-359], în localitățile de pe valea Nistrului de Jos [10, p. 149-340; 11, p. 31-227]. Etnomuzicologul cu faimă europeană Constantin Brăiloiu întreprinde investigații ale folclorului muzical în zona Codrului în trei rânduri: 1928, 1932 și 1936, înregistrând cu fonograful cca 220 de melodii [Cf. 6, p. 170-172.], păstrate actualmente în Arhiva Institutului de Etnografie și Folclor ”Constantin Brăiloiu” al Academiei Române. La colectarea materialului folcloric muzical în intervalul anilor 1918-1940 participă muzicienii consacrați din Moldova din stânga Prutului – Mihail Bârcă, Anastasia Dicescu, Vasile Popovici, Iulia Siminel ș.a. [8, p. 54].

Mai mult, Iulia Dicescu-Siminel, președinta Societății Ortodoxe Naționale a femeilor române din

Chișinău și județul Lăpușna, publică studiul „Cântecele moldovenești din Basarabia” (1933), însoțit de 9 melodii folclorice cu acompaniament de pian, lucrare cu ecouri în societate, dedicată memoriei „marilor patrioți moldoveni, iubitului meu tată Pavel Dicescu și amicului lui, Gheorghe Gore”, și prefațat de Nicolae Iorga, care remarca „începutul bun, datorit unei inimoase Românce” [10, p. 3, p. 5].

Deși se părea că diletantismul în această perioadă a fost depășit, acesta începe din nou să se afirme în cultura muzicală basarabeană. În asemenea condiții, se impunea tot mai mult instituirea unor noi forme de învățământ muzical pentru pregătirea unor artiști bine instruiți, necesitate care, după unirea Basarabiei cu România, devine tot mai evidentă, urmând ca acestea să asigure resursele artistice corespunzătoare. Datorită acțiunilor întreprinse, în curând starea de lucruri se va schimba considerabil, așa încât într-un timp relativ scurt învățământul muzical înregistrează progrese vizibile pe plan organizatoric și instituțional. Astfel, în 1919 s-a inaugurat primul Conservator din Basarabia, cu un nume profund semnificativ din punct de vedere istoric: „Unirea”. În așa fel, se urmărește organizarea activității didactice pe o treaptă superioară de instruire a viitorilor muzicanți față de formele anterioare de învățământ, mult mai ordonată decât anterioarele, axată pe ideea cultivării unei culturi artistice avansate. O instituție similară de învățământ – privată, Conservatorul „Național” – este fondată în anul 1925 sub conducerea profesorului Traian J. Popovici, așezământ înființat în scop de „propagandă națională și românească” [4, p. 109].

În ideea etatizării învățământului muzical, în anul 1936, la Chișinău este inaugurat Conservatorul Municipal de Muzică și Artă Dramatică, cu trei grade de studii: elementar, secundar și superior de perfecționare. Prin decizia Consiliului Municipal, instituția avea aleasă o Eforie (consiliul de conducere al instituției), compusă din primarul de Chișinău Ion Costin, Pantelimon Halipa, Alexandru Boldur [1, p. 46] ș.a.

Totodată, existau și alte societăți culturale, precum „Armonia” (1919), „Doina” (1920), „Societatea Filarmonică” (1923), „Societatea de cultură și artă „Ateneul Chișinău” (1924), „Cercul prietenilor muzicii de cameră” (1930), „Societatea muzical-istorică” (1931) ș.a., care desfășurau o susținută activitate cultural-artistică (concerte, serate muzicale, festivaluri, serbări populare etc.) la Chișinău și în alte localități. Viața muzicală a fost susținută activ de activitatea de editare a literaturii de specialitate.

Tabloul vieții muzicale este completat cu alte activități artistice: spectacole de teatru, șezători literare, conferințe etc., desfășurate atât la Chișinău, cât și în alte importante centre administrative din Basarabia

– Bălți, Cetatea Albă, Tighina, Hotin, Orhei, Soroca ș.a. Iată câteva mărturii, extrase din cronicile ziarului „Dreptatea” din acea vreme: „Sâmbătă 7 c. A avut loc în sala Teatrului „Unirea” din Bălți o șezătoare literară și artistică, dată de cunoscutul scriitor G. M. Vlădescu, cu concursul corului societății „Murafa” și al fanfarei liceului evreiesc. (...). După conferință, a urmat programul artistic cu producția corale și lecturi cari au făcut deliciul spectatorilor” [9, p. 2]. Cu altă ocazie, aceeași sursă relatează: „D-l Gheorghe M. Vlădescu, scriitor și membru al Academiei bărlădene, întreprinzând un turneu cultural prin Basarabia. Printre alte orașe d-sa a vizitat și Bălșul nostru, oprindu-se aci mai mult timp. Cu concursul prețios al asociației funcționarilor publici din localitate de sub președinția inimosului președinte d. Orighen Carp și al corului „Murafa”, condus de neobositul maestru Gh. Parnici, d. Vlădescu a dat la teatrul „Unirea” din oraș și „Teatrul Gărei Bălți” un rând de reprezentații literar-muzicale, urmate de conferințe „Graiul nostru Românesc”, „Religia iubirei” și „Tinerețea”. Din Bălți d. Vlădescu a plecat în jud. Hotin” [2, p. 2].

Un fenomen nou se produce în viața socioculturală basarabeană odată cu dispariția frontierei politice de pe Prut și anume: capătă o pronunțată dinamică mobilitatea forțelor artistice. Ne referim, în special, la migrația artiștilor de la Chișinău în Regat, mișcare care debutează în a II-a jumătate a secolului al

XIX-lea și se accentuează după anul 1918. Un număr impunător de cântăreți lirici, coriști, balerini, instrumentiști, în căutarea unui loc stabil de activitate, se regăsesc pe scenele mai multor prestigioase instituții de specialitate din România – București, Cluj, Iași ș.a.: Lidia Babici, Giacomo Borelli, Petru Căldăraru, Zaharia D’Arin, Aurel Costescu-Duca, Anastasia Dicescu, Fenea Dobranscaia, Arnold Georghievschi, E. Kozyreva, Lidia Lipcovscaia, Eugenia Lucezarscaia, Maria Grebs-Mori, Elene Ivoni, Vasile Malanețchi, Grigore Melnic, Nicolae Nagacevschi, Enrichetta Rodrigo, Vladimir Siomin, Rudolf Steiner, Maria Tobuc-Cercas-Nevi, Constantin Ujeicu, Sigismund Zalevschi ș. a., care au dat strălucire Operelor din Cluj și București.

Acestea sunt, în linii mari, câteva dintre coordonatele de referință ale agendei muzicale basarabene în perioada anilor 1918–1940. La modul general, se poate estima că acțiunile întreprinse după 1918 au susținut progresul estetic real în dezvoltarea prin muzică a vieții spirituale din provincie, imprimând o ținută profesională superioară culturii artistice, predării disciplinelor muzicale, prin programe de studii bine structurate și cadre didactice instruite, care le puneau în aplicare. Rezultatele acestor și altor activități vor fi validate în scurt timp, cu reverberații pozitive asupra climatului și dinamicii artei muzicale din stânga Prutului.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Boldur, Alexandru. Muzica în Basarabia. Schiță istorică. București: Institutul de Arte Grafice „Marvan”, S.A.R., 1940.

2. Cor. „Dreptatea” în Basarabia jud. Bălți. Mișcarea culturală. Din nevoile orașului. Progresul economic. În: Dreptatea, 9 august 1924, Chișinău, Anul IV, No 1068.

3. Cosmovici, Alexandru. Anexe VI. Turneele de concerte ale lui George Enescu în țară și în străinătate. În: George Enescu în lumea muzicii și în familie. București: Editura Muzicală, 1990, p. 192-198.

4. Figuri contemporane din Basarabia. Chișinău: Editura „ARPID”, 1939.

5. Cf. Ghilaș, Victor. Arta muzicală. În: Republica Moldova. Chișinău: Biblioteca Științifică (Institut) „A. Lupan” a Academiei de Științe a Moldovei, 2016, p. 602-603.

6. Cf. Ghilaș, Victor. Constantin Brăiloiu și cercetarea etnomuzicologică din Basarabia. În: Centenar Constantin Brăiloiu. Îngrijitori de ediție Vasile Tomescu și Michaela Roșu. București: Editura Muzicală, 1994, p. 170-172.

7. Ghilaș, Victor. „Istoria muzicii basarabene” în sintezele lui Alexandru Boldur. În: Arta. Seria Arte audiovizuale. Muzică, Teatru, Cinema. Serie nouă. Vol. XXVI, nr. 2, 2017, p. 14-18.

8. Ghilaș, Victor. Preocupări folclorice în Basarabia, Bucovina și Transnistria. În: Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate. Chișinău: Grafema Libris, 2009, p. 39-65.

9. O sărbătoare culturală la Bălți. În: Dreptatea, 10 iunie 1924, Chișinău, Anul IV, No 1023.

10. Siminel, Iulia. Cântecul moldovenesc din Basarabia. Imprimeria Chișinău, 1933.

11. Ștefănuță, P. V. Cercetări folclorice în Valea Nistrului-de-Jos. În: Anuarul Arhivei de Folclor, II, publicat de Ion Mușlea. București: Monitorul oficial și imprimeriile statului. Imprimăria națională, 1937, p. 31-227.

12. Ștefănuță, Petre V. Folclor și tradiții populare, I. Alcătuire, studiu introductiv, bibliografie, comentarii și note de Grigore Botezatu și Andrei Hincu. Chișinău: „Știința”, 1991.

13. Ștefănuță, P. V. Folclor din județul Lăpușna. În: Anuarul Arhivei de Folclor, II, publicat de Ion Mușlea. București: Monitorul oficial și imprimeriile statului. Imprimăria națională, 1933, p. 89-180.

Rădăcinile prezentului. Teatrul Liric din Chișinău

Rezumat

Rădăcinile prezentului. Teatrul Liric din Chișinău

La 6 august 1918, în capitala Basarabiei a avut loc primul spectacol de operă, „Faust” de Ch. Gounod. Prin cântăreții, dirijorii din acea perioadă s-au transmis „secrete” ale teatrului muzical, valabile și pentru artiștii de azi. Ne-am referit, în special, la interpreții autohtoni, încercând să demonstrăm existența unei verigi între artiștii de ieri și de azi. Spre exemplu tenorul G. Borelli, interpret al rolului titular din opera „Faust”, a fost și pedagog de canto al unor cunoscuți soliști ai Teatrului de Operă și Balet din anii '60, iar reputatul tenor de azi, M. Muntean, a fost elevul unui alt mare tenor, N. Diducencu, care și-a făcut studiile în clasa de canto a legendarei L. Lipcovscaia. Am urmărit și alte exemple din domeniul vocalului. Ne-am propus și o trecere în revistă a activității regizorilor cu începere de la I. Gorschi, de la *Opera Basarabeană*, și terminând cu directorii de scenă din zilele noastre. Am încercat să-i amintim și pe dirijorii de operă, constatând că primul a fost M. Bârcă, iar pe A. Samoilă considerându-l unul dintre cei mai profesioniști conducători de orchestră pe care i-a avut vreodată Teatrul Liric din Chișinău.

Am remarcat, totodată, și aportul pe care l-au adus la dezvoltarea teatrului din Chișinău și artiștii invitați special pentru anumite spectacole.

Cuvinte-cheie: spectacol, dirijor, interpret, operă, teatru, cântăreț, conservator, regizor, Basarabia, tenor, bariton, soprano.

Summary

The roots of the present. The Lyric Theater in Chisinau

On August 6, 1918, the first opera performance “Faust” by Ch. Gounod was acted in the capital of Bessarabia. The singers and the conductors of that period have transmitted the “secrets” of the musical theater, which are also valid for today’s artists. In particular, we refer to the local interpreters, trying to prove the existence of a link between the artists of yesterday and today. For example, tenor G. Borelli, the interpreter of the main role in “Faust”, was also a canto pedagogue of some well-known soloists of the Opera and Ballet Theater in the 1960s, and today’s well-known tenor, M. Muntean, was the student of another great tenor, N. Diducencu, who was the disciple in the singing class of legendary L. Lipcovscaia. We have also tracked other examples of the vocal field. We have also planned to make a review of the directors’ activity starting from I. Gorschi, from Basarabian Opera and ending with today’s stage directors. We attempted to bring into memory the conductors of the opera as well, ascertaining that the first one was M. Bârcă, as for A. Samoilă, he is considered to be one of the most professional orchestra conductors ever of the Lyric Theater in Chisinau.

We also noted the contribution they made to the development of the theater in Chisinau and that of the artists invited especially for certain performances.

Key words: performance, conductor, performer, opera, theater, singer, conservatoire, director, Bessarabia, tenor, baritone, soprano.

Acum mai mulți ani, scriam într-o culegere de articole din domeniul artei, că destinul a făcut ca generația mea să fie contemporană cu cei mai distinși interpreți postbelici, începând cu legendara Tamara Ciobanu, maeștri ce au purtat faima culturii noastre seculare din țară în țară, de pe continent pe continent, ca, în cele din urmă, să fim auziți în lume, în ciuda condițiilor puțin atrăgătoare, inteligent fie spus, ale regimului trecut.

Contemporani suntem și cu unul dintre cele mai apreciate colective artistice, Teatrul Național de Operă și Balet „Maria Bieșu”, ale cărui spectacole au impresionat și continuă să admire cel mai exigent public, oriunde și-ar fi prezentat inspiratele înscenări: acasă sau în faimoase metropole din lumea întregă.

Situându-se printre primele cinci-șase teatre din fosta URSS (ne referim acum și în continuare doar la trupa de operă), în anii '80, spre exemplu, Opera Moldovenească era mult solicitată de cele mai mari orașe din Uniunea Sovietică, iar turneele la Moscova, Leningrad sau Kiev se soldau cu triumfale succese. În afară de reputata Maria Bieșu, în diverse opere din clasică universală, în creații semnate de compozitori contemporani, se produceau bine cunoscuții artiști Tamara Alioșina, Ludmila Erofeeva, Valentina Savițcaia, Mihail Muntean, Vladimir Dragoș, Boris Raisov, Nicolai Bașkatov și mulți alții, iar orchestra era condusă de talentatul director muzical Alexandru Samoilă. Teatrul a avut parte și de dotații scenografice Veaceslav Ocunev și Irina Press, de inspirații regizorii Eugen Platon și Eleonora Constantinova.

După anii '90, când s-a „deschis fereastra” spre Europa, dar și posibilitatea de a avea turnee oriunde te-ar solicita în lume, fără acordul Moscovei, Teatrul nostru Liric își prezintă măiestria în cadrul numeroaselor turnee în Marea Britanie, Spania, Germania, Italia, Franța, Portugalia și multe alte țări. Anul trecut, această complexă formație artistică împlinise 60 de ani, eveniment, care, după părerea noastră, trebuia marcat mult mai larg, mai solemn, mai sărbătorește.

OPERA BASARABEANĂ

Dar astăzi, la 100 de ani de la Unirea Basarabiei cu România, am aminti că tot o sută de ani au trecut de la primul spectacol de operă montat la Chișinău, cu siguranță și datorită aceluși sfânt eveniment din 27 martie 1918, eveniment la care prezent a fost și a salutat „cu ochii în lacrimi” (O. Ghibu) Declarația Unirii, genialul George Enescu, susținătorul ideii creării la Chișinău a unui teatru muzical. Și nu pur și simplu susținător al ideii. După acele istorice concerte din martie 1918 (24, 25 și 28) Enescu lasă la Chișinău valoroși instrumentiști din orchestra simfonică (violoniștii Constantin și Jean Bobescu, violistul So-

crate Barozzi, violoncelistul Flor Breviman) cu care venise la Chișinău, „spre a da concerte de cvartet” pentru a contribui la fondarea unui Conservator și a Teatrului de Operă cu „o orchestră bine organizată”.

Jean Bobescu și-a propus rolul de dirijor, cu atât mai mult că avuse de acum ocazia să dirijeze câteva spectacole la Iași în cadrul „Societății Române de Operă”, organizație artistică ce funcționase în anii 1917–1918, avându-i ca interpreți pe bucureștenii J. Athanasiu, R. Vrăbiescu, E. Rodrigo, V. Rabega și alți refugiați în capitala Moldovei în timpul Primului Război Mondial. La Iași se montase de acum în acea perioadă „Traviata” de G. Verdi, „Faust” de Ch. Gounod, „Cavaleria rusticana” de P. Mascagni, „Madama Butterfly” de G. Puccini și altele. La Chișinău au venit câțiva din soliștii acelor opere și împreună cu cântăreți localnici și artiști basarabeni de curând veniți din Sankt Petersburg și Moscova, în urma Revoluției din Octombrie, au format o trupă de operă sub bagheta lui J. Bobescu, trupă administrată de o mare animatoare a vieții muzicale, Bojena Belousova, proprietară a magazinului de note, inițiativei căreia se datorează turneele prin părțile noastre ale multor interpreți cu renume, în special din Rusia.

La 6 august 1918, pentru prima dată se prezintă la Chișinău un spectacol de operă cu artiști localnici și din regat (stabiliți temporar la Iași), artiști ce formase un colectiv care, sub diverse denumiri, a existat până în anul 1922, cunoscut astăzi sub denumirea de „Opera Basarabeană”. Este vorba de opera „Faust” de Ch. Gounod, dirijată de J. Bobescu, a cărei protagoniști au fost G. Borelli (Faust), G. Melnic (Mefisto), F. Lupu (Margareta), J. Athanasiu (Valentin), S. Gorscaia (Marta), V. Malanețchi (Wagner), M. Krebs-Mori (Siebel).

Ziarul „România nouă” din 9 august, remarcând evenimentul ca deosebit și important pentru cultura românească, avea să accentueze în mod special aportul lui J. Bobescu și J. Athanasiu, care, „conștienți de prestigiul țării, au făcut totul ca inițiativa lor să se desfășoare în cele mai serioase condiții, cu atât mai mult, cu cât se ținea seama și de muzicalitatea publicului rusesc, care n-avea să rămână indiferent față de opera noastră”.

După „Faust”, doar peste câteva zile, publicului chișinăuian i s-a prezentat opera „Rigoletto” de G. Verdi, în care a strălucit Anastasia Dicescu, soprana ce s-a bucurat de succes și în următoarea premieră a teatrului nou-născut, „Cavaleria rusticana” de P. Mascagni, și care avea să joace un rol primordial în dezvoltarea genului de operă a culturii muzicale în Basarabia interbelică.

În Sala Adunării Nobilimii, în alte localuri, s-au mai prezentat un șir de spectacole, printre care „Dama

de pică”, „Papușii”, „Evgheni Oneghin” de P. Ceaikovski, „Paiate” de R. Leoncavallo, „Tosca” de G. Puccini, „Aida” de G. Verdi, „Ebreca” de J. F. Halevy, „Bărbierul din Sevilla” de G. Rossini și altele, spectacole în care au evoluat, pe măsura talentului fiecăruia, un șir de cunoscuți interpreți, după cum am mai menționat, din Basarabia, dar și din Regat, artiști veniți din Moscova, Petersburg, Odessa, Kiev, din alte orașe ale imperiului țarist. Îi mai amintim pe cântăreții E. Lucezarscaia, E. Ivony, M. Izar, S. Gorscaia, E. Rodrigo, A. Hacikova, L. Babici, N. Nagacevschi, A. Costescu-Duca, I. Gorski, S. Șvamberg, R. Șteiner, S. Pavlenco, S. Iancovschi, D. Berezovschi, dirijorii M. Bârcă, I. Spealec, P. Lempkovi, R. Urlățeanu și alții, dar fără să uităm că în 1920 câteva spectacole au fost prezentate sub bagheta talentatului dirijor Egizio Massini, venit special de la București pentru publicul basarabean.

Cred că acele spectacole, din acea „Operă basarabeană”, dar și spectacolele montate în perioada interbelică la Conservatoarele din Chișinău („Unirea”, „Național” și „Municipal”) au jucat rolul decisiv în crearea Studioului de Operă din Chișinău în 1945, a Teatrului de Operă și Dramă și, desigur, în ultimă instanță, a Teatrului de Stat de Operă și Balet, fondat în iulie 1957, care azi poartă numele sopranei nepereche Maria Bieșu. Desigur că ne dăm bine seama despre impactul pe care l-au avut acele reprezentații asupra formării unui public cu gust și cerințe adecvate.

Ne-am propus un imaginar arbore al operei autohtone, rădăcina căruia pornind-o de la „Opera basarabeană”, sau, mai bine zis, de la unii remarcabili reprezentanți ai genului liric din perioada interbelică, care au constituit importante verigi în devenirea și dezvoltarea teatrului muzical în țara noastră.

CÂNTĂREȚII

Tenorul **Geacomo Borelli** (numele adevărat – Semion Zaic, 1.III.1887, Tiraspol, 13.IX.1964, Chișinău), după cum am menționat mai sus, protagonist în primul spectacol al primului Teatru de Operă din Chișinău, la 6 august 1918 în rolul lui *Faust* din opera omonimă de Ch. Gounod; și-a făcut studiile la Conservatorul „G. Verdi” din Milano la cunoscutul în acea vreme profesor de canto San-Giovanni Lamperti. După triumfalele evoluări pe cele mai prestigioase scene lirice din Europa timp de treizeci și cinci de ani, în perioada 1947–1960 este cadru didactic la Conservatorul „P. I. Ceaikovski” din Moscova, ca în anii '60 să fie cel mai solicitat pedagog de vocal la abia înființatul Teatru de Operă și Balet din Chișinău. Printre începătorii soliști ai Operei au fost viitorii artiști ai poporului din URSS Tamara Alioșina, Ludmila Erofeeva, artiștii poporului din RSSM Valentina Savițcaia, Ludmila Alioșina, Boris Raisov, Fiodor

Cuzminov, Nicolai Bașcatov și alții.

Soprana **Anastasia Dicescu** (27.II.1887, Gălești, jud. Orhei – 1945, c. Bucerdea Grânoasa, jud. Alba, România) și-a făcut studiile la Conservatorul din Odessa și Academia de Muzică din Roma în clasa renumitului bariton și pedagog A. Cotogni. La rândul său, A. Dicescu, fiind și solistă a „Operei Basarabene”, dar o perioadă și a Operei din Cluj, deținând concomitent postul de director al Conservatorului „Unirea” din Chișinău, a îndrumat mai mulți cântăreți, printre care se numără și renumita Maria Cebotari. La Conservatorul condus de domnia sa profesoară a fost și remarcabila cântăreață **Lidia Lipcovscaia** (28.IV.1884, Babin, județul Hotin – 22.III.1958, Beirut, Liban), care își făcuse studiile la Conservatorul din Petersburg în clasa Nataliei Irețcaia, excepțională soprană și pedagog, cunoscută și mult apreciată în lumea operei, una dintre marile cântărețe ale timpului, îndrumată de Polina Viardo la Conservatorul din Paris. Printre elevii L. Lipcovscaia de la Conservatorul „Unirea” îi amintim pe sopranele L. Babici, T. Ciobanu, Elena Basarab, tenorii L. Boxan, N. Diducencu. În clasa **L. Babici** (24.IX.1897, Bahmut, Ucraina – 7.VIII.1970, Chișinău) au studiat artiste de poporului **Valentina Savițcaia** (10.VIII.1927, Chișinău), debutantă (rolul central, *Florica*), în primul spectacol național de operă, „Grozovan” de D. Gherșfeld (1956), și **Polina Boțezat** (29.X.1922, Novosibirsk – 7.IX.2001, Chișinău), care a fost o solistă de succes la Teatrul de Operă, activând peste treizeci de ani și în calitate de cadru didactic la Conservatorul din Chișinău. Printre discipoli se numără și reputata Maria Bieșu. Iar Igor Țurcanu, azi solist al Teatrului Mare din Moscova, și Ion Timofte, solist al Teatrului de Operă și Balet „Maria Bieșu”, se mândresc cu profesorul lor de canto **Leonid Boxan** (2.VI.1916 – 26.VIII.2011), care a avut o interesantă biografie artistică, fiind solist al Operelor din Timișoara, Lvov, al Teatrului de Operă din Chișinău, cadru didactic la Conservatorul „G. Musicescu”. **Nicolae Diducencu** (4.XII.1912, Troițkoe, regiunea Odessa – 10.VIII.1970, Chișinău), solist al Operelor din Kiev, Harkov, Odessa, Cluj, Timișoara, a activat și la Conservatorul „G. Musicescu” din Chișinău, unde printre elevii săi l-a avut și pe renumitul tenor M. Muntean, care a studiat și la prof. **A. Stârcea** (II.1919, Chișinău – 24.VIII.1974), compozitor și bariton cu o catifelată voce, pusă la punct de prof. C. Stroescu la Academia Regală de Muzică și Artă Dramatică din București. Iar astăzi, artistul poporului **Mihail Muntean** (15.VIII. 1943, Criva, Briceni), de mai mulți ani șef catedră la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, este profesorul mai multor cântăreți cunoscuți în țară și peste hotare: A. Cheptini, I. Los, M. Bujor, R. Picireanu și alții.

La incomparabilul cântăreț și pedagog italian A. Cotogni și-a făcut studiile și talentatul bariton și pedagog **Gavriil Afanasiu** (? 1879, Chișinău – 30.XI.1946, Chișinău), solist al teatrelor „Mariinski” din Petersburg, profesor la Conservatorul privat „Egizio Massini” din București și la Conservatoarele „Unirea” și „Municipal” din Chișinău. Printre elevii săi ce și-au făcut o frumoasă carieră, precum M. Cebotari, Mihail Arnăutu, Alexandru Cristea și Tamara Ciobanu, a fost și contemporanul nostru, compozitorul și cântărețul **Nicolae Chiosa** (6.I.1924–25.IV.1998, Chișinău) profesor la Conservatorul din Chișinău din 1954 până în 1993 (cu o mică întrerupere), unde l-a avut ca elev pe viitorul Artist al Poporului **V. Dragoș** (1.III.1943), bariton recunoscut în mai multe metropole din Europa, profesor universitar cu discipoli de înaltă clasă, precum sunt soliștii Operei noastre, Artiștii Poporului Andrei Donose, Elena Gherman, Lilia Șolomei, Artista emerită Maria Țonina, Laureata concursului internațional Irina Vinogradova.... În clasa prof. N. Chiosa au mai studiat Artiștii Poporului Ion Paulencu, Ivan Cvasniuc, Laureatul Premiului Național N. Covaliov, Artista emerită L. Aga, Artistul emerit M. Materinco și alții.

REGIZORII

Chiar de la începuturile Operei basarabene, pe lângă selectarea cântăreților, dirijorilor de orchestră sau maeștrilor de cor, o anumită atenție i se acorda regiei și scenografiei. Dacă despre scenografie nu cunoaștem prea multe amănunte, știm că majoritatea spectacolelor muzicale din perioada interbelică, din punct de vedere regizoral, au fost montate de **Iacov Gorski** (1866, Lipcani – 1934, Paris), cântăreț de operă cu studii la Milano sub îndrumarea lui G. Brindillo și la Conservatorul din Viena cu V. Rokitanski, iar în regie s-a specializat la Teatrul „Mariinski” cu I. Tartakov. Evoluând pe mai multe scene lirice, printre care cele din Moscova, Odessa, Minsk, Viena, București și altele, I. Gorski a jucat un rol deosebit în activitatea „Operei basarabene”, luând parte într-un șir de spectacole (mai întâi în partiții centrale în roluri de tenor, apoi ca bariton), montând totodată un șir de spectacole precum „Paiate” de R. Leoncavallo, „Faust” de Ch. Gounod, „Demonul” de A. Rubiņstein, „Evgheni Oneghin” de P. Ceaikovski, „Traviata” și „Trubadurul” de G. Verdi, „Boema” de G. Puccini, „Ebreia” de J. F. Halevy și altele.

O altă personalitate din acele timpuri, care pe lângă activitatea scriitoricească, dar și de mare cunoscător al operei, fiind chiar și pianist și cântăreț în unele cazuri, a fost **Leonid Dobronravov** (5.VI.1887, Chișinău – 26.V.1926, Paris), care și-a spus cuvântul și în domeniul regiei spectacolelor de operă, un suc-

ces aparte revenindu-i în urma montării „Bărbierului din Sevilla” de G. Rosini. După premieră, presa menționa că în reprezentație „trezește un deosebit interes înnoirea operei („Bărbierul din Sevilla” – A. D.) sub aspect scenic”. („Basarabia”, 19.XI.1919). Până în 1940, pe baza Conservatoarelor din Chișinău, au mai montat spectacole A. Dicescu, M. Cosmacevscaia, L. Lipcovscaia, N. Nagacevschi și alții.

Dar despre o regie profesionistă, modernă, putem vorbi din momentul creării la Chișinău, în 1957, a Teatrului de Operă și Balet, odată cu venirea în calitate de director de scenă a lui **Eugen Platon** (4.VIII.1930, Isacova, Orhei – 12.V.2003, Chișinău), absolvent al Institutului Teatral „A. N. Ostrovski” din Leningrad, care a deținut funcția menționată timp de aproape patruzeci de ani, montând cu succes peste treizeci de spectacole, printre care „Aurelia” și „Serghei Lazo” de D. Gherșfeld, „Trubadurul”, „Aida”, „Forța destinului” de G. Verdi, „Turandot” de G. Puccini, „Bărbierul din Sevilla” de G. Rossini, „Petru Rareș” de E. Caudella ș.a.

Școala teatrală leningrădeană este prezentă și în spectacolele regizoarei **Eleonora Constantinova** (5.XI.1940, Chișinău) care și-a făcut studiile la Conservatorul „N. Rimski-Korsakov” în clasa cunoscutului pedagog și regizor R. Tihomirov. În țară și peste hotare au fost mult apreciate viziunea regizorală a E. Constantinova a operelor „Evgheni Oneghin” de P. Ceaikovski, „Nunta lui Figaro” de W. A. Mozart, „Vivandiera” de S. Kortes, „Cavaleria rusticana” de P. Mascagni, „Alexandru Lăpușeanu” de Gh. Mustea ș. a. Tot din această școală leningrădeană, de la același profesor, Roman Tihomirov, se trage și viziunea artistică a regizorului **Mihai Timofti** (19.IX.1948), care de aproape treizeci de ani montează diverse spectacole din literatura genului (de un succes aparte se bucură „Lucia di Lammermoor” de G. Donizetti, „Carmen” de J. Bizet, „Aida” de G. Verdi), având o predilecție aparte pentru reprezentațiile pentru copii („Motanul Leopold” de B. Saveliev, „Povestea soldatului de plumb” de D. Capoiianu), călduros aplaudat fiind și pentru reușitele înscenări ale operetelor „Silva” de I. Calman și „Liliacul” de J. Strauss.

DIRIJORI DE ORCHESTRĂ

Primul dirijor autohton de operă, mai întâi maestru de cor, apoi director de orchestră la *Opera basarabeană*, a fost **Mihail Bârcă** (5.XI.1888, Mileștii Mici, jud. Lăpușna – 1.X.1975, Craiova, România), care a studiat la școala muzical-dramatică din Moscova, iar în anii 1936–1940 – director al Conservatorului „Municipal” din Chișinău. După unirea celor trei conservatoare interbelice, odată cu sovietizarea Basarabiei în 1940, M. Bârcă este șef de catedră timp de un an, apoi pleacă în România pentru totdeauna,

unde desfășoară o vastă activitate în calitate de dirijor de cor la Craiova. La Chișinău M. Bârcă a dirijat un șir de spectacole (1919–1921) printre care „Bărbierul din Sevilla” de G. Rossini, „Evgheni Oneghin” și „Dama de pică” de P. Ceaikovski, „Traviata”, „Trubadurul” și „Aida” de G. Verdi, „Tosca” de G. Puccini, „Cavaleria rusticana” de P. Mascagni, „Carmen” de G. Bizet, „Sadko” de N. Rimski-Korsakov, „Ebreea” de J. F. Halevy ș. a. Un al doilea dirijor (activa și în calitate de critic muzical) din acea vreme, originar din Basarabia, a fost **Radu Urlățeanu** (? , 1889, Chișinău – ? 1937, Cluj-Napoca), care în cadrul *Operei Basarabene* a dirijat „Demonul” de A. Rubinștein, „Faust” de Ch. Gounod, „Tosca” de G. Puccini, „Aida”, „Rigoletto” de G. Verdi ș. a.

Abia în 1959 a apărut la pupitrul dirijoral al Operei moldovenești un alt basarabean, **Mihail Caftan** (13.IV.1925, s. Pohrebeni, Orhei – 27.IV.2015, Chișinău), care a activat la Teatrul Liric douăzeci de ani, unde a montat un șir de spectacole, printre care „Aurelia” de D. Gherșfeld, „Madama Butterfly” de G. Puccini, „În furtună” de T. Hrennikov, „Pescuitorii de perle” de G. Bizet, „Faust” de Ch. Gounod ș. a. S-a perfecționat la Teatrul Mare din Moscova, îndrumat fiind de cunoscutul dirijor B. Haikin. Între anii 1963 – 2006, concomitent cu activitatea de trombonist, se impune ca dirijor și **Ion Enache** (20.I.1941, Trifăuți, Soroca – 19.XI.2006, Chișinău), în repertoriul căruia se înscriau, în special, spectacolele de balet „Dunărea albastră” de J. Strauss, „Romeo și Julieta” și „Cenușăreasa” de S. Prokofiev, „Lacul lebedelor” de P. Ceaikovski, „Spartacus” de A. Haceaturean, „La răscruce” de V. Zagorschi, „Capra cu trei iezi” de Z. Tcaci ș. a. Cu o școală bine pregătită la Conservatorul din Leningrad, în clasa de dirijat orchestră a profesorilor I. Șerman și N. Rabinovici, la Opera din Chișinău vine în 1972 **Dumitru Goia** (5.IV.1942, Sângerei, Republica Moldova). Timp de șapte ani, tânărul dirijor propune noi viziuni asupra mai multor spectacole din repertoriul curent, care apar în fața publicului într-o interpretare nouă, modernă, auzindu-se și văzându-se tratări originale, de multe ori curioase, simțindu-se până la urmă nivelul crescând al trupei teatrului în general. Discutabile, în toate sensurile, dar interesante, au fost spectacolele „Evgheni Oneghin” de P. Ceaikovski, „Dragonul” de E. Lazarev, publicul apreciind și sunarea curată, dinamică a orchestrei în „Traviata” și „Aida” de G. Verdi, „Spartacus” de A. Haceaturean, „Liliacul” de I. Straus ș. a. Tot cu studii finisate la Leningrad, la Conservatorul „N. A. Rimski-Korsakov”, dar și la Conservatorul

„M. P. Musorgski” din Sverdlovsk în clasa cunoscutului dirijor și pedagog M. Paverman vine la Chișinău bucovineanul **Alexandru Samoilă** (30.X.1950, s. Șerstobitovo, regiunea Tomsk), unul dintre cei mai dotați șefi de orchestră pe care i-a avut Teatrul nostru de Operă pe parcursul întregii sale existențe. Din 1981 și până în 1992, răstimp în care A. Samoilă a ocupat posturile de dirijor-șef și conducător artistic al teatrului, Opera noastră a cunoscut o vertiginoasă creștere a nivelului artistic, recunoscut de cei mai exigenți critici din țară, dar și din cele mai mari metropole din fosta URSS, a publicului meloman de pretutindeni. Lui A. Samoilă i se conferă titlul de Artist Emerit, apoi Artist al Poporului, iar pentru spectacolul „Alexandru Lăpușneanu” (operă de Gh. Mustea) se învrednicește de Premiul de Stat. De mare succes se bucurau, sub bagheta maestrului, spectacolele „Forța destinului”, „Traviata”, „Aida”, „Trubadurul”, „Don Carlos” de G. Verdi, „Dama de pică” de P. Ceaikovski, „Adrienna Lecuvreur” de F. Cilea, „Madama Butterfly” de G. Puccini, „Carmen” de G. Bizet și altele. Alexandru Samoilă este unicul dirijor de orchestră simfonică decorat cu „Ordinul Republicii”. În prezent – e dirijor-șef al Teatrului de Operă și Balet din Odessa.

DIRIJORI DE COR

Arta corală în Basarabia interbelică a avut câțiva piloni ai genului, care, la rândul lor, au educat un șir de talenți dirigenți a căror măiestrie s-a transmis mai multor generații, măiestrie pe care de multe ori o admirăm în cadrul unor evoluări *a capella*, sau spectacole de operă, dar și în creații vocal-simfonice din literatura universală. Printre primii dascăli și mari muzicieni de referință ai timpului au fost preotul și dirijorul M. Berezovsci, M. Bârcă, V. Bulăcirov, A. Iakovlev, I. Macaleț și alții, iar în timpurile noastre – E. Bogdanovschi, E. Macaleț, V. Garștea, I. Popescu, V. Budilevschi, E. Mamot, Șt. Andronic, V. Nevoie, V. Matcovschi, O. Cazacu, I. Stepan, un loc aparte (în diferite perioade) ocupând maestrul de cor ai Teatrului de Operă și Balet Ch. Strezev, V. Condrea, A. Movilă, a căror experiență a preluat-o azi O. Constantinov.

Am aprecia, totodată, și aportul considerabil pe care l-au jucat la dezvoltarea teatrului muzical de pe mioriticul plai cântăreții, dirijorii, regizorii invitați din alte părți, în diferite timpuri, sau întâmplător aflați pe la noi, artiști meritoși, care, până la urmă, au contribuit la formarea unui important colectiv artistic, numit astăzi TEATRUL NAȚIONAL DE OPERĂ ȘI BALET „MARIA BIEȘU”.

Teodor Negară – creator și interpret al cântecului neotradițional în orchestra „Folclor”

Rezumat

Teodor Negară – creator și interpret al cântecului neotradițional în orchestra „Folclor”

Studiul reconstituie un succint portret de creație al regretatului artist la cea de-a 75-a aniversare (1943-2006). Remarcabil cântăreț, cantautor, textier, folclorist, distins om de cultură, maestrul T. Negară a fost un promotor fervent al muzicii neotradiționale în repertoriul amintitei orchestre populare profesionale de studio, creată de dirijorul Dumitru Blajinu, în anul 1967, instituționalizată în cadrul Televiziunii și Radiodifuziunii Moldovenești. Autorul încearcă să sintetizeze și să pună în valoare atât datele publicate la temă, cât și o serie de materiale de arhivă, inedite. Discursul exegetic scoate în vileag etapele formării profesionale ale cântărețului, sursele de inspirație, trăsăturile artei vocale, stilul de interpretare, structura repertoriului, genurile, speciile, temele vechi și noi, mecanismul preluării, adaptării și valorificării moștenirii culturale orale, în contextul hegemonic al puterii comuniste și al tranziției spre democratizare și globalizare, specific deceniilor șapte – nouă ale secolului al XX-lea. Autorul își propune să clădească, în mod sistematic, imaginea unui actor important pe arena actualizării, standardizării, valorificării, mediatizării și patrimonializării culturii muzicale orale din Republica Moldova.

Cuvinte-cheie: Teodor Negară, biografie, orchestra „Folclor”, muzică neotradițională, repertoriu, genuri, specii, narativ politic, folclor sovietic, Republica Moldova.

Summary

Teodor Negara - creator and interpreter of the neo-traditional song in the “Folclor” Orchestra

The study reconstitutes a brief creative portrait of the late artist on his 75th anniversary (1943-2006). A remarkable singer, songwriter, lyricist, folklorist, distinguished man of culture, T. Negara was a fervent promoter of neotraditional music in the repertoire of the popular professional studio orchestra created by conductor Dumitru Blajinu in 1967, institutionalized within Moldovan Television and Radio Broadcasting. The author attempts to synthesize and value both the published data on the theme and a number of novel archive materials. The exegetic discourse reveals the stages of the professional training of the singer, the sources of inspiration, the features of the vocal art, the style of interpretation, the structure of the repertoire, the genres, the species, the old and the new themes, the mechanism of taking over, adapting and valorizing the oral cultural heritage, in the hegemonic context of the communist power and the transition to democratization and globalization, specific to the seventh - ninth decades of the XX century. The author aims to systematically build the image of an important actor on the arena of updating, standardization, valorization, media coverage and patrimonialization of the oral musical culture in the Republic of Moldova.

Key words: Teodor Negară, biography, “Folclor” Orchestra, neo-traditional music, repertoire, genres, species, political narrative, Soviet folklore, Republic of Moldova.

O personalitate marcantă a artei naționale din Republica Moldova reprezintă interpretul Teodor Negară (1943-2006), remarcabil cântăreț, creator, cantautor și textier, promotor avizat al muzicii neotradiționale în repertoriul orchestrei populare profesionale de studio „Folclor”, actor important al procesului de adaptare, actualizare, valorificare, mediatizare și patrimonializare a surselor culturale orale autohtone în contextul instituțional și mediatic al societății contemporane de tranziție.

În demersul de față ne propunem să schițăm un succint portret de creație al regretatului maestru-interpret. Întru realizarea acestui scop, vom apela la sintetizarea unor date publicate, dar și la valorificarea a noi surse documentare, inclusiv arhivistice la temă, care vin să aprofundeze cunoașterea unor laturi importante legate de biografia de creație a cântărețului. Vom încerca să identificăm structura repertoriului, genurile, speciile și temele dominante ale creației, să evidențiem stilul și maniera de interpretare a artistului, dar și unele aspecte ce țin de mecanismul preluării, adaptării și valorificării artistice a moștenirii folclorice, aportul lui Teodor Negară la opera de făurire a cântecului neotradițional, conlucrarea cu scriitorii vremii, cu textierii, compozitorii, dirijorii, aranșorii, muzicienii, în procesul renegocierii statutului artei populare naționale, de sorginte folclorică, în contextul tranziției comuniste și postcomuniste din deceniile șase – nouă ale secolului trecut și din primul deceniu al secolului XXI.



Fig. 1. Teodor Negară (1972)

Constrânși de economia severă de spațiu, vom apela la un stil de expunere succintă, cvasirezumativă.

Teodor Negară s-a născut la 16 ianuarie 1943, în satul Sauca din nordul Basarabiei, fostul județ Soroca – România, astăzi – raionul Ocnița (în trecut – Dondușeni), Republica Moldova, într-o familie de gospodari, țărani-agricultori. Greutățile, lipsurile și suferințele umane enorme, cauzate cel de-al Doilea Război Mondial, adâncite de foametea cumplită și de violențele regimului stalinist din perioada postbelică, nu au împiedicat părinții săi – tatăl Constantin (n. 1922) și mama Ana (n. 1922) – să-și întregească familia cu încă un fiu, Mihai (n. 1952). Copiii, părinții le vor altoi un adevărat cult pentru muncă, omenie și bunul simț în relația cu semenii, consătenii și lumea din jur, vor educa în sufletul lor respectul profund pentru locurile natale, pentru tradițiile, datinile și obiceiurile strămoșești.

Tatăl său avea o voce nativă de tenor liric, gingaș și catifelat. Cunoștea un vast repertoriu de cântece folclorice basarabene, inclusiv hituri naționale românești de largă circulație. Nu rata nici o ocazie de a-și etala talentul muzical înnăscut pe la întruniri și petreceri ocazionale, pe la nunțile și serbările din sat, de regulă, în compania prietenilor săi cântăreți, Mihai Tumaș și Gheorghe Sorbală, cu care alcătuia un excelent trio vocal. Acest trio făcea deliciul inspirațelor întâlniri muzicale ce se organizau și în casa lui Constantin, ele fiind, pe atunci, unicele oaze de fericire, elevație spirituală și delectare estetică pentru toți membrii familiei Negară.

În acest context, prima sursă de inspirație și model de imitație pentru micul Tudorel deveni, în mod firesc, repertoriul, vocea și maniera de interpretare a tatălui său. Anume de la el viitorul artist își va grava în memorie un mare număr de cântece [6]. Unele dintre acestea, precum emblematicele efuziuni melopoetice „Inimioară cu lăcată” sau „Sărmana, inima mea”, spre exemplu, îi vor servi, mai târziu, drept bază de lansare pe scena mare a artei populare. Tatăl Constantin i-a fost, așadar, primul sfetnic și îndrumător în arta cântecului popular și folcloric.

După absolvirea școlii medii de 8 ani din satul natal, în anul 1958, tânărul Teodor Negară nu se aprecia încă cu cariera de urmat. Îl atrăgeau foarte mult locurile natale, viața în sat, lucrul la câmp, de care erau legați și părinții săi. Timp de trei ani, el se consacra muncii în colhoz, iar serile și zilele libere și le dedică delectării cu cântec. Deseori, participă la activitatea artistică de amatori din sat, își etalează vocea și repertoriul moștenit de la tatăl pe la șezători, clăci, întâlniri cu prietenii, inclusiv la „serenadele” spontane, în compania flăcăilor cu armata făcută, de regulă, acompaniat de o armonică. De taraf cu lăutari – nici

vorbă prin părțile locului, la acea dată [6].

În vara anului 1961, aflat într-o vizită la părinții săi din Sauca și ascultând una din acele serenade improvizate, scriitorul Petru Zadnipru rămâne foarte impresionat de vocea plăcută a lui Teodor Negară. Din start, îi propune să plece la studii de specialitate, la Școala republicană de muzică „Ștefan Neaga” din Chișinău. Scriitorul intuise în el un mare talent artistic. Tânărul Teodor Negară nu se grăbea însă să se despartă de satul natal, nu se vedea dedicat profesiei de artist. După mai multe insistențe și îndemnuri din partea lui Petru Zadnipru, tânărul aspirant se prezintă, totuși, la examenul de admitere la Școala de muzică „Ștefan Neaga”, dar avu ispita de a consuma, cu câteva ore înainte, două înghețate – atracție irezistibilă, fatală pentru vocea oricărui cântăreț. Deprimat și demoralizat de insucces, Teodor se întoarce în sat, la muncă în colhoz.

Peste puțin timp însă, la recomandarea lui Vasile Sorbală, directorul casei de cultură din Sauca, pleacă la studii la Școala republicană de iluminare culturală „E. Sârbu” din Soroca, secția conducători de cor [6]. Timp de 4 ani (1961-1965), Teodor Negară face primii pași în cunoașterea gramaticii muzicale. Studiază cursuri speciale de teorie și literatură muzicală, armonie, dirijat și aranjament coral, lectura partiturilor. Își probează forțele și pentru cariera de solist vocal. Cântă în taraful studentesc al școlii, cu care susține mai multe concerte. Acumulează o bogată experiență artistică de scenă. Se bucură de mare succes, mai ales cu repertoriul învățat de la tatăl său. În primăvara anului 1965, cu acel taraf studentesc, tânărul solist face primele înregistrări la Radioteleviziunea republicană. Tot atunci, se întâlnește pe compozitorul Dumitru Gheorghită, acordeonist în Orchestra populară de estradă a Teleradiodifuziunii moldovenești (în continuare – TRM), care îi apreciază mult vocea catifelată de tenor, în special lirismul duios al interpretării cântecelor folclorice, încurajându-l să-și aprofundeze cariera artistică de profesionist. Îl audiază și dirijorul Valentin Vilinciuc, care rămâne profund impresionat de timbrul său „pur moldovenesc”, precum și de maniera personală de interpretare a cântecelor, care – în opinia sa – „nu imita pe nimeni din celebrități” [16]. În persoana lui Teodor Negară, V. Vilinciuc intuise un potențial solist al orchestrei profesionale a TRM, pe care o conducea.

Spre sfârșitul studiilor la Școala de iluminare culturală, își desfășoară practica în satul Cosăuți (Soroca), întemeiază un cor, participă la diverse festivaluri și concursuri raionale, obține diplome și mențiuni, susține cu succes examenul de licență. Conducerea colhozului din Cosăuți îi propune să se stabilească cu traiul în localitate, promițându-i o locuință de ser-

viciu. După absolvirea Școlii de iluminare culturală din Soroca, Teodor Negară decide însă să-și continue drumul formării profesionale mai departe, la Institutul de Stat al Artelor „G. Musicescu” din Chișinău, unde se deschisese, chiar în acel an (1965), o catedră de conducători de cor, care nu avea însă secție de studii fără frecvență. După înmatriculare, Teodor Negară se vede nevoit să rămână la Chișinău, abandonând ideea de a mai reveni la Cosăuți. Este ferm convins că studiile superioare îi vor oferi noi oportunități în afirmarea sa ca muzician și cântăreț școlit. Încă de pe băncile școlii din Soroca, aspira la statutul de solist în orchestra profesionistă de muzică populară.

La Institutul de Arte, se apucă serios de studii. Acumulează cunoștințe noi. Combină cursurile universitare cu audierea pe viu a concertelor filarmonice de muzică populară. Asimilează noutățile în domeniu, ascultând programele ansamblurilor profesionale „Joc”, „Fluieraș”, „Doina”, ale faimosului „Ansamblu de tineret”, fondat de ilustrul muzician Isidor Burdin, în care activau cântăreții N. Sulac și A. Păduraru, violonistul L. Cocea, acordeonistul D. Blajinu, țambalistul V. Copacinschi, clarinetistul S. Duja ș. a. Era epoca temerarelor primeniri culturale, lansate de firavul dezgheț ideologic hrușciovist, în care începuse renașterea tradițiilor muzicii populare (folclorice) naționale.

Asistând la unul dintre concertele filarmonicii, în toamna anului 1965, tânărul student este contactat de dirijorul V. Vilinciuc, care-i propune să se angajeze ca solist în orchestra populară de estradă a TRM. Cereea i se aprobă de președintele Comitetului de Stat al Sovietului Miniștrilor al RSSM pentru Televiziune și Radiodifuziune (astăzi – IPNA Compania Teleradio-Moldova), de la 1 decembrie 1965 [4, f.4]. Este data la care Teodor Negară începe cariera oficială de solist în Orchestra populară de estradă a TRM, condusă de Al. Vasecikin și V. Vilinciuc. Aici activează timp de 5 ani, concomitent cu studiile la Institutul de Arte. Este prima etapă în biografia sa de creație, una foarte prolifică în realizări profesionale. Până în toamna anului 1969, Teodor Negară înregistrează între 40 și 60 de cântece populare de factură neotraditională, creații prelucrate, aranjate sau compuse în stil popular de diverși autori.

Fișele din fonoteca companiei [7], precum și procesele verbale ale consiliilor artistice [12] atestă faptul că primele înregistrări cu orchestra TRM sunt lansate în prima jumătate a anului 1966. Astfel, printre creațiile de debut figurează cântecele „Făt-Frumos, orașul meu”, dedicație orașului Chișinău, vers. P. Zadnipru, muz. D. Gheorghită, inclusiv cântecele lirice „Of, leliță”, „Ostășească”, „Am prășit și eu la poamă”, „Bulgăraș din arătură”, „Lăstărel de

iarbă grasă” ș. a., creații aranjate, orchestrate sau compuse în stil popular de A. Ranga, V. Vilivciuc, Al. Vasecikin, D. Gheorghită, M. Cojușner, pe versurile tradiționale sau pe cele scrise de N. Costenco, P. Cruceniuc, S. Belicov. În anul 1967, valorifică faimoasa achiziție de la tatăl său, cântecul de dor „Inimioară cu lăcată” (ar. A. Davidov). T. Negară utilizează în repertoriu și aranjamentele de debut ale regretatului maestru Vasile Crăciun, cântecele „Ce-a iubit inima mea” (1967) și „Veniți, puilor, la mama” (1968), vers. de P. Cruceniuc. Cu colega sa Angela Păduraru, lansează primul duet vocal, cântecul în stil popular „Of, Ioane, of, Marie” (1968). Laboratorul său de creație favorizează „fructuoasa colaborare între compozitorii și poeții moldoveni” [3]. Artistul apelează la un cerc larg de autori profesioniști, care include, în afara celor menționați, muzicienii Ș. Aronov, Cușnir, I. Fazlî, P. Stoianov, poeții și textierii Gr. Vieru, D. Dovba ș.a.

La finele studiilor universitare (1969), T. Negară se căsătorește cu Paulina, pe atunci, studentă la Catedra actorie și regie a Institutului de Arte, ulterior – regizor în cadrul TRM. În toamna aceluiași an, este înrolat în armata sovietică și satisface serviciul în ansamblul muzical al garnizoanei din Chișinău (noiembrie 1969–1970). După demobilizare, este restabilit în funcția de solist al Orchestrei populare de estradă a TRM [4, f. 7]. Începând cu data de 28 noiembrie 1970 însă, este transferat în orchestra „Folclor” [4, f. 22]. Destinul transferului îl vor urma – din luna iunie 1971 – și alți colegi de-ai săi, precum solista A. Păduraru, fluierașul L. Moșanu, țambalistrul S. Crețu, acordeonistul și compozitorul D. Gheorghită, violonistii Gherș Lev și Al. Ranga, contrabasistrul Gh. Sin.

Astfel, orchestra „Folclor” devine noua sa „casă și masă”, un veritabil laborator de creație, căruia îi va dedica peste 20 de ani din cariera de solist, interpret, textier, cantautor, folclorist, culegător – până la pensionarea, nu tocmai onorabilă, de la sfârșitul anului 1990 [4: f. 90]. Este etapa maturității profesionale, în care Teodor Negară și-a îmbogățit enorm repertoriul, și-a etalat din plin talentul artistic, posibilitățile expresive ale vocii sale de tenor liric, cuprinzând în arta interpretativă un întreg univers de trăiri și sentimente umane, de teme, idei și subiecte majore, care frământau societatea în perioada tranziției sovietice și în preajma deschiderii spre democratizare, valorificând, într-o manieră inovativă și originală, normele estetice, genurile și stilurile tradiției, versul, melosul și ritmurile folclorice. Conform diverselor surse, cu orchestra „Folclor”, artistul va înregistra și teauriza în fondurile TRM între 250 [4, f. 46, 48] și 350-460 de cântece folclorice în prelucrare neotradițională, inclusiv creații originale de autor, scrise în stil popular [10].

În noul colectiv de creație, artistul „s-a bucurat de stimă și autoritate”, fiindu-i apreciată, în special, „maniera excelentă de interpretare vocală populară”, caracterul uman generos, munca laborioasă și neprecupețită, competența profesională deosebită [4, f. 6]. O mare susținere a avut din partea dirijorului și compozitorului Dumitru Blajinu, care a scris pentru el zeci de prelucrări și creații în stil popular. T. Negară nu-și va trăda maestrul și îndrumătorul nici în clipele grelelor încercări pentru acesta, când, prin anii 1981-1984, unii colegi din orchestră, asmuțiți și manipulați din spate de către administrația TRM, de altfel, o metodă murdară, deseori aplicată contra tuturor artiștilor disidenți și incomozi puterii totalitare opresive, au pus la cale substituirea, discreditarea și concedierea dirijorului. A colaborat fructuos și cu noii dirijori ai orchestrei Ion Dascăl, Valentin Doni, Petre Neamțu.

Intru îmbogățirea surselor autentice de inspirație, la îndemnul special al lui D. Blajinu, T. Negară a realizat, deseori, pe cont propriu, ample culegeri de teren. Precum afirmă metaforic scriitorul și prietenul său Serafim Belicov, artistul a „scuturat” de folclor numeroase localități rurale, imprimând la magnetofon zeci „de rapsozi prin naștere, cu urme de stea cerească pe chip și în suflet” [2]. A cules „peste 500 de cântece”, preponderent la baștină, în raioanele de nord ale republicii. În repertoriul cântărețului Gh. Strugur de prin părțile Făleștilor, a identificat, spre exemplu, o variantă inedită a „Baladei lui Novac” [8]. A documentat numeroase perle folclorice din comoara unor cântăreți și lăutari înzestrați, precum tatăl său Constantin și Gh. Sorbală din satul natal Sauca, Maria Plaxivi și Nichiforaș din Horodiște, Maria Chihanovschi (peste 100 de creații) și Chifor din Rediu Mare, familia Șevciuc din Sudarca, Colea Banu din Edineț, soții Catinca și Vasile Cazacu din Chișinău ș. a. [14; 15; 5, p. 27]. Rezultatul muncii sale de folclorist și culegător l-a împărtășit, cu bucurie și generozitate, cu colegii, contribuind astfel la îmbogățirea repertoriului orchestrei „Folclor”.

Munca-i titanica de artist, interpret popular și om de cultură a fost apreciată, la nivel oficial, destul de tardiv. Cu excepția unor diplome, mențiuni, mulțumiri, primite din partea administrației TRM și a unor instituții republicane, titlul onorific de „artist emerit” i se conferă abia în anul 1989, în ajunul pensionării. Medalia „Meritul Civic” o obține în anul 1996. Cu orchestra „Folclor”, a avut un singur turneu, în Uzbekistan, la festivalul unional „Toamna de aur din Tașkent” (1982). T. Negară este protagonistul unor filme televizate (Dor de cântec, Poiot N. Negară, Pesnea – sputnitsa moya, Mastera iskusstv Moldavii ș.a.) și numeroaselor emisiuni TV (Evantai folcloric, La vatra jocului, Moldova Sovietică, Dialog s selom, V trude

prekrasen celovek). O serie întreagă de cântece le-a imortalizat pe discurile firmei „Melodia”, în compania orchestrei „Folclor”. Multe cântece neotradiționale le-a realizat în duet cu Veronica Mihai. Artistul s-a afirmat și în calitate de textier talentat, scriind versuri populare la peste 15 cântece, destinate repertoriului personal și al colegilor din orchestră.

La finalul vieții sale, artistul acceptă și-și asumă, oarecum smerit, condiția de martir al suferinței, accentuată presant de marginalizarea socială și profesională. Starea cumplită de deznădejde, amărăciune și disperare și-a portretizat-o adânc în conținutul ultimei sale capodopere, „Ascultă-mi, Doamne, rugăciunea”, un veritabil cântec-manifest. Creată în anul 2004, orchestrată de maestrul Const. Baranovschi,



Fig. 2. Duetul Teodor Negară și Veronica Mihai. Orchestra „Folclor” (1974)

După 1990, viața lui T. Negară intră într-un apăsător con de umbră, fiind oarecum marginalizat, îndepărtat de familie, retras în sine. A fost pus pe linie moartă, când fusese pensionat, în mod brutal, de la „Folclor”. Demoralizat, decăzut, uitat de ai săi, de lume și prieteni, fără surse pentru o existență decentă, sărac, cu o pensie de doar 300 lei, nevoit să argățească la muncile câmpului, prin suburbiile Chișinăului, deseori în anturajul unor persoane nu tocmai morale, locuind ani de-a rândul într-o mică vagonetă improvizată, pe câmpurile nașului său din Tohatin, grav bolnav, supraviețuind la trei atacuri de cord. Până la decesul subit din 9 octombrie 2006, care-i marcaseră răbojul vieții la 63 de ani, a reușit să-și construiască singur o căscioară, pe care o va schimba pe o modestă locuință din comuna Colonița [11].

această confesiune lirică cvasireligioasă, sub formă de cântec-rugă, a constituit capul de afiș al celor din urmă concerte, susținute în compania orchestrei „Folclor” (dirijor – P. Neamțu), la Casa Armatei (2003), unde activase câțiva ani, după înstrăinarea forțată de la TRM, dar și cu prilejul evoluării sale „de adio” pe scena mare a Palatului Național din Chișinău (2005), moderată de cunoscuta jurnalistă de televiziune Nina Bolboceanu.

Repertoriul vocal al interpretului reflectă, aproape iconic, avatarurile culturii populare din perioada tranziției comuniste și de la răspântia globalizării postcomuniste. El reprezintă oglinda fidelă a tendințelor majore, cristalizate în arta neotradițională din R(SS) Moldovenească, sub influența presantă a „metodei realismului socialist”, în contextul hegemonic al totalitarismului sovietic [17, p. 10]. Astfel, în creația

lui T. Negară putem identifica, cu claritate, doi vectori principali de evoluție estetică: 1) preluarea și adaptarea tradiției, într-o manieră dinamică, prin recitirea, prelucrarea și revizuirea inovativă a categoriilor vechi ale folclorului și 2) crearea și standardizarea unor categorii artistice noi, dictate de comandamentele politice ale vremii [18], care încifrează „mesajul iconografic provenit din interiorul puterii dominante” [13, p. 8].

Un loc distinct în repertoriul artistului îl ocupă, în mod firesc, genurile lirice. Cele mai ponderabile la acest capitol sunt speciile „vesele”, în special creațiile cu caracter dansant, valorificând varietatea ritmurilor tradiționale de horă lentă, horă moderată, bătută-brău, ostropăț și sârbă. Repertoriul lui T. Negară abundă în diverse cântece de joc și cântece de dragoste. Acestea li se alătură și cântecele umoristice și satirice (Merg pe drum, lumea mă-ntreabă, Am prășit și eu la poamă), toate contribuind la edificarea patosului social optimist, o temă propagandistică la modă, extrem de vehiculată în arta populară hegemonică și în discursul puterii totalitare. Din genul liric, cântărețul selectează deseori și creațiile folclorice mai vechi, precum cântecele haiducești (Murgule, coamă rotată), cântecele lăutărești (Mă gândesc, mândro, la tine), ciobănești, de dragoste.

O temă majoră în perioada modernizării socialiste constituie urbanizarea și înstrăinarea fatală a omului de satul natal și de vatra casei părintești. Această temă reprezintă subiectul liric sublim al unei întregi serii de cântece sentimentale, „scăldate” în ritmurile „legănate” de horă lentă, numite generic „de dor”, ele constituind opera de suflet a unor talentați scriitori și muzicieni profesioniști. De larg răsunset în arta vocală a lui T. Negară, cântecele înstrăinării reprezintă un veritabil manifest al conștiinței de sine a intelectualilor, de regulă, gravat în tevatura melo-poetică a discursului sentimental esențializat. Printre cele relevante la temă, pot fi amintite cântecele „Străinel ca mine nu-i”, „Du-mă, dorule, la mama”, „Drumule, a câta oară?” „Un dor mare mi-a venit” ș. a., inclusiv fatidica confesiune lirică „Am crescut băieți și fete”, în sunarea radiofonică a căreia – ironia sorții! – se consumaseră, în sala de primire a spitalului „Sfânta Treime” din Chișinău, ultimele clipe din viața celui care o lansase în eter, în îndepărtatul an 1968 – artistul și interpretul T. Negară [11].

Doina și cântecul-doină în ritm liber improvizat, emblematic pentru folclorul național, ocupă însă un loc destul de modest în palmaresul artei interpretative a lui T. Negară. Aceste genuri lirice au fost puternic marginalizate în repertoriul neotradițional al interpreților vremii. Un rol nefast, în acest sens, l-a avut și consiliul artistic al TRM. Organ de control și cenzură, acesta nu agreea promovarea mesajului

„prea pesimist” al doinelor, întrucât el contrasta, în viziunea puterii totalitare, cu ideologia „optimistă”, grandilocventă și „victorioasă” a constructorului comunismului. Astfel, întru acceptarea anumitor doine (de dragoste, de dor, pastorale), cantautorii și aranjorii erau nevoiți deseori să înlocuiască stilul tradițional *tenuto* al acompaniamentului instrumental cu maniera de articulare liberă pulsatorie (numită „horă mărită” sau „brău mărit”). Acest element de limbaj stimula oarecum senzația mișcării și vioiciunii, solicitată de putere. Un exemplu în acest sens constituie și doinele „Alei, cordule străbun” și „Fost-am tânăr ca lalea”, cărora artistul le-a redat o interpretare lirică profundă, expresivă și elocventă.

Teodor Negară a valorificat în repertoriu și un ciclu de mesaje lirice speciale, adresate unor profesii importante în societate, precum cea de medic (Scumpă-i viața, doctore) și cea de educator (Bunule învățător) ș. a. Sunt promovate și cântecele ceremoniale și tematice de nuntă, precum cântecul miresei (Ia-ți, mireasă, ziua bună) sau cântecul la masa mare (Dragă mi-i la nuntă mie, Floare din cunună). Din palmaresul liricului nu lipsește nici specia cântecului „de recruți” (Rămâi, satule, cu bine), a celui milităresc etc.

În avangarda genului liric în arta neotradițională din epoca sovietică se situează însă o serie întregă de specii tematice noi. Acestea constituie baza unor narrative hegemonice, insistent solicitate, comandate sau impuse creatorilor (textierilor, cantautorilor, compozitorilor) de către puterea politică, în scopuri propagandistice. Apare așa-numitul „folclor politic” sau „folclor sovietic”, dedicat glorificării, celebrării și eroizării evenimentelor, oamenilor, profesiilor, ideologiei comuniste, partidului unic și statului totalitar. De regulă, narativul politic al noilor creații lirice sovietice se brodează pe structura semantică a vechilor genuri și specii ale folclorului, deseori tinzând să o substituie. Astfel, în repertoriul lui T. Negară putem evidenția diverse specii de „cântec nou” sau cântec „despre muncă” (Cântecul zidarului, Mi-am făcut din spice casă, Cântecul plugarului, Astăzi creștem viitorul, Când vine toamna frumoasă ș.a.), inclusiv cele de cântec patriotic „despre țară, plai, meleag” (Crește slava țării mele, Tănără e țara mea, Fericit fii, dulce plai), cântec sovietic aniversar (Între frați, între surori, Cântec pentru țara mea) sau cântec „de sărbătoare” (Plai frumos de sărbătoare, Țara mea, de sărbătoare), cântec „despre pace” (Doina păcii, Țara mea vrea pace-n lume, Eu cânt pacea și-omenia), cântec „despre armată” (La patriei hotar), a căror exemplificare poate fi, bineînțeles, mult prea extinsă. La tema muncii sovietice conlucrează și cunoscutul cântec-odă „Balada pâinii”, creat de I. Păcuraru, pe versurile lui I. Vieru.

Un loc deosebit de vocal li se acordă în repertoriu cântecelor „de război”. Acestea au fost pe larg tematizate, promovate și canonizate de putere în narativul ritual-hegemonic despre glorificarea și eroizarea sacrificiului uman în cel de-al Doilea Război Mondial, oficialmente identificat și recunoscut drept „marele război pentru apărarea patriei”. Printre cântecele relevante la acest subiect pot fi menționate: „Arză-te focul, război”, „E liniște în codrul verde” (prel. S. Crețu, vers. I. Vieru), „Într-o zi de vară” (prel. același, vers. V. Romanciuc), „De n-ar fi război” (muz. E. Mamot, vers. V. Romanciuc), „De ce nu-s și oamenii” (ar. A. Golomoz, vers. Gr. Vieru) și multe altele.

Genul epic este mai puțin ponderabil în repertoriul maestrului, el rezumându-se la câteva specimene de baladă păstorească, preluate în versiunea folclorică

autentică sau inspirate, recreate și reimaginat personal, în stilul tradițional. Se evidențiază, în acest sens, baladele „Când veneam de la pășune” și „Mai jos de vâlcea-ntr-un sat”, cărora interpretul le-a imprimat aura magică a basmului și legendei folclorice.

În concluzie, putem afirma, cu certitudine, că arta interpretativă și moștenirea culturală a maestrului Teodor Negară reprezintă o contribuție semnificativă la dezvoltarea muzicii neotradiționale din Republica Moldova, ca o nouă direcție estetică în arta populară, concepută drept continuatoare a tradițiilor folclorice în contemporaneitate. Aportul său de creație merită studiat, cunoscut, valorificat sub aspect conceptual, artistic și patrimonial, la justa-i valoare antropologică, din perspectiva tranziției, modernizării și globalizării culturale de astăzi.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE:

1. Belicov S. Teodor Negară. În: *Cultura*, 1967, 2 decembrie, p. 6.
2. Belicov S. Cu drag și dor de prieten. În: *Moldova suverană*, 1996, 10 iulie, p. 4.
3. Colac T. Teodor Negară. În: *Cultura*, 1969, 11 octombrie, p. 12.
4. DPA=Dosarele personale ale angajaților, 1995, N-O, f.1-46. În: Arhiva IPNA Compania Teleradio-Moldova.
5. Dragomir C. Folclor. Chișinău: Literatura artistică, 1981.
6. Dragomir C. Teodor Negară: cântecul e graiul mamei, precum graiul e cântec. În: *Literatura și arta*, 1987, 6 iulie, p. 3.
7. Fișele fonotecii IPNA Compania Teleradio-Moldova.
8. Moraru H. Drumul, unde nu m-ar duce, tot la Saucă mă aduce. În: *Literatura și arta*, 1985, 11 apr., p. 5.
9. Nistoreanu C. Microinterviu cu Teodor Negară. În: *Cultura*, 1972, 12 februarie, p. 10.
10. Proca I. Nu vedeți că moartea s-a legat de artiști? În: *Glasul Națiunii*, 2003, 28 august, p. 12.
11. Proca I. Amintiri de pe când erau cu noi. În: *Glasul Națiunii*, 2006, 12 octombrie, p. 11.
12. PV=Procese verbale ale Consiliului artistic al Televiziunii și Radiodifuziunii Moldovenești, 1969, 18 iunie. În: Arhiva IPNA Compania Teleradio-Moldova.

13. Rasmussen Mikel Bolt, Wamber Jakob (edited by). *Totalitarian Art in Modernity*. Copenhagen: Aarhus University Press, 2010. Disponibil online: https://monoskop.org/images/f/f7/Bolt_Rasmussen_Mikkel_Wamberg_Jacob_edds_Totalitarian_Art_and_Modernity.pdf (vizitat: 08.01.2018).
14. Roibu N. Oameni care au fost, oameni care sunt. În: *Timpul*, 2010, 14 septembrie.
15. Teleucă V. Nemurirea noastră – cântecul. În: *Viața satului*, 1984, 22 septembrie, p. 4.
16. Vilinciuc V. Teodor Negară. În: *Moldova*, 1968, nr. 8, p. 10.
17. Голумшток И. Тоталитарное искусство. Москва: Галарт, 1994. / Golomstock I. Totalitarnoie iskusstvo. Moscova: Galart, 1994.
18. Горяева Т. М. Политическая цензура в СССР. 1917-1991 гг., 2-е изд., испр. Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2009. / Goreaeva T. Politicheskaia tsenzura v SSSR. 1917-1991 gg. Moscova: Rossiiskaia politicheskaia entsiklopedia, 2009. Disponibil online: <http://www.pseudology.org/Tsenzura/GoryevaPolitTsenzuraSSSR2009.pdf> (vizitat: 02.04.2018).

Fenomenologia muzicii contemporane academice în contextul globalizării. Perspective de cercetare

Rezumat

Fenomenologia muzicii contemporane academice în contextul globalizării. Perspective de cercetare

Studiul de față relevă apariția fenomenologiei muzicale în contextul globalizării și mutațiilor paradigmei culturale a secolelor XX–XXI, având în vedere schimbările din muzica occidentală din Europa de Vest. În Republica Moldova, domeniile semioticii aplicate sau fenomenologiei muzicale reprezintă un câmp nou de investigație. Explorarea fenomenologică a muzicii nu se rezumă la dimensiunea esteticului, implicând cunoștințe ample și analiza în profunzime a actului muzical. În prezenta cercetare este evidențiată necesitatea investigațiilor interdisciplinare pe acest palier de sondare științifică, sunt menționate primele elaborări în direcția de cercetare a fenomenologiei muzicale din literatura de specialitate, punctând diverse perspective de cercetare fenomenologică a actului sonor, inclusiv în muzica contemporană academică, cu aplicabilitate în muzica electroacustică. În analiza muzicii ca fenomen, se conturează problematica vastă – în desprinderea unei metode de caracterizare a experienței estetice, ținând cont de dimensiunile corporale afective, temporale, spațiale și culturale ale muzicii/artei. Astfel, apelarea la instrumentarul fenomenologic va oferi perspective noi în investigarea actului muzical creativ, interpretativ și de receptare.

Cuvinte-cheie: fenomenologie muzicală, muzică contemporană, globalizare, muzică electroacustică.

Summary

Phenomenology of contemporary academic music in the context of globalization. Research Perspectives

The present study reveals the emergence of musical phenomenology in the context of the globalization and mutations of the cultural paradigm of the XX–XXI centuries, considering the changes in the Occidental music from Western Europe. In the Republic of Moldova, the fields of applied semiotics or of musical phenomenology represent a new area of investigation. The phenomenological exploration of music is not limited to the aesthetic dimension, involving extensive knowledge and in-depth analysis of the musical act. The present research highlights the necessity of interdisciplinary investigations of this scientific field. The first elaborations in the research of the musical phenomenology are mentioned, pointing out various perspectives of phenomenological research of music, including in the contemporary academic music, with references to electroacoustic music. In the analysis of music as a phenomenon, the vast problematics emerges – in the detachment of a method of characterizing the aesthetic experience, the emotional, temporal, spatial and cultural dimensions of music/art are taken into account. Thereby, the use of the phenomenological approach will provide new perspectives into the investigation of the creation, interpretation and perception of music.

Key words: musical phenomenology, contemporary music, globalization, electroacoustic music.

În contextul globalizării și integrării, tot mai vizibile devin tendințele de interdisciplinaritate, inițiind direcții noi în muzicologie ca semiotica și semiologia muzicală, spre o hermeneutică muzicală, muzicologia interculturală și intertextuală, fenomenologia muzicii ș.a., tratări complexe, sintetice, având menirea de a oferi noi perspective de investigare a paradigmei culturale a secolelor XX–XXI.

Obiectivele acestor studii se concretizează în decodificarea elementelor comunicativ-estetice, perceptiv-ale mesajului muzical. Astfel, corespondența și împrumutul metodelor: fenomenologiei lui E. Husserl sau hermeneuticii, a semioticii și semiologiei, în domeniul muzical – demonstrează aspectul integrativ al tendințelor științifice și culturale actuale, iar diversele dimensiuni de abordare se combină într-o strategie nouă de joncțiune, în cercetarea muzicii contemporane autohtone.

Totodată, peisajul artistic postmodern este inevitabil influențat de globalizarea lumii contemporane – un fenomen contradictoriu și antagonist, **la nivel local** – pentru spațiul postsovietic, implicit al Republicii Moldova, acesta semnalând aspecte pozitive precum deschiderea spre Occident și spre alte orizonturi, modernizare, vizibilitate, mobilitate, oportunități; iar **la nivel general-global** – de transformare a lumii într-o unitate, în sfera artistică se întrevăd efectele negative, Odată cu planetizarea se profilează uniformizarea sau omogenizarea produselor culturale, comercializarea (experienței estetice), impersonalizarea, standardizarea, tirajarea unor valori și atitudini, pierderea identității, criza la nivel de valori și idei culturale, în consecință pulverizarea sau dezintegrarea expresiei muzicale, *dezumanizarea artei* (Ortega y Gasset, 1925). „Toate aceste probleme conduc la un nou tip de existență, la o altă modalitate de percepere a realității, la un alt tip de retorică și deci la un alt tip de discurs”, remarcă muzicologul român Tudor Misdolea, autor al mai multor studii de fenomenologie muzicală [1, p.79].

Astfel, în condițiile globalizării și mutațiilor paradigmei culturale a secolelor XX–XXI, având în vedere schimbările din muzica occidentală din Europa de Vest, tot mai mult apare necesitatea studiului fenomenelor culturale, respectiv muzicale sub aspect fenomenologic. Fenomenologia muzicii presupune pătrunderea adâncă în mecanismele proceselor actului muzical, conturând noi perspective în înțelegerea fenomenelor sonore, privind problematica receptării fenomenului muzical, sau și a semnificației revelatorie de sensuri, abstractizate de lumea materială, mediul social și de omul real, dar în strânsă conexiune cu ideația. Definirea contururilor fenomenologiei a început să se profileze la începutul secolului al XX-

lea, fundamentată de gânditorul german Edmund Husserl. Primele elaborări ale fenomenologiei muzicale de asemenea îi aparțin, însă fiind o direcție aplicată unui alt domeniu specializat, acestea au un caracter de ansamblu.

În 1907, Edmund Husserl îi scrie lui Hugo von Hofmannsthal: „Artistul care „observă” lumea, pentru a câștiga cunoașterea naturii și a omului pentru scopurile proprii, se raportează la aceasta în mod similar cu cel al fenomenologului. (...) Când observă lumea, devine fenomen pentru el, existența sa este indiferentă, la fel ca și pentru un filosof (în critica rațiunii). Diferența constă în faptul că, spre deosebire de filosof, artistul nu încearcă să găsească «sensul» fenomenului mondial și să-l cuprindă în concepte, ci să-l aplice intuitiv, pentru a colecta, din plenitudinea sa, materiale pentru crearea formelor estetice” (trad. n.) [2, p. 2].

Cercetarea fenomenologiei muzicale implică o anumită estetică fenomenologică și prevede o investigație complexă ce ar îngloba realizările lui Husserl și ale succesorilor săi. Printre fenomenologii preocupați de estetică se impun: Moritz Geiger (cu referire la estetica valorilor, având aspect psihologic – *Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses*, 1913), Roman Ingarden (*Studia z estetyki*, Vol. I-III, 1957, 1958, 1970), Mikel Dufrenne (*Phénoménologie de l'expérience esthétique*, 1953), Waldemar Conrad (*Der ästhetische Gegenstand, Eine phänomenologische Studie*, 1908).

Primele studii în domeniul fenomenologiei muzicii tratând o problemă vastă privind structura experienței muzicale și sondarea în profunzime a unor teme precum natura muzicii și ontologia obiectului muzical aparțin dirijorului Ernest Ansermet, *Bazele muzicii în conștiința umană (Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, Neuchâtel, 1961, 2 vol., 603 + 291 p.), iar Hans Mersmann este autorul unei ample și valoroase lucrări de referință: *Estetica muzicală aplicată (Angewandte Musikästhetik*, 1926, Berlin, 747 p.).

Ce înseamnă fenomenologia muzicii? – „E greu de răspuns, consemnează maestrul Sergiu Celibidache, să spunem că fenomenologia intenționează să ajungă la sensul pur al muzicii demonstrând, prin excludere, ceea ce nu este muzică” [3]. Sunetul influențează conștiința umană, adresarea fiind nu la auz, ci la conștiință; iar omul, prin capacitatea de a sintetiza, este cel care îl transformă, integrându-l în propria temporalitate și spațialitate – aceasta transpare din teoretizarile fenomenologice ale lui S. Celibidache aplicate în practica dirijorală și pedagogică. În discursul său de la München despre fenomenologia muzicală (în 1985), S. Celibidache opinează că „Mu-

zica nu este consecința sunetului, ci în căutarea corespondențelor dintre această structură a sunetului și structura universului afectiv uman (...) de a trăi evoluția sunetului, a stărilor afective, nu de a le înțelege” [4, p. 19] – accentuând astfel primatul laturii afective în percepție asupra logicii (în conformitate cu fenomenologia afectelor propusă de Max Scheler, *În: Zur Phänomenologie und Theorie der Sympathiegefühle und von Liebe und Hass: Mit einem Anhang über den Grund zur Annahme der Existenz des fremden Ich*, Halle: Niemeyer, 1913).

Cu toate acestea, investigarea fenomenologică a muzicii nu se rezumă la dimensiunea esteticului, implicând cunoștințe ample și analiza în profunzime a actului muzical (intuiția fenomenologică).

Conceptul fenomenologiei muzicale a evoluat sub aspect filosofic, generând o multitudine de interpretări. Studiile inițiate în domeniul fenomenologiei muzicale tratează fie dimensiunea de receptare sau de relație între dirijor – interpret – public, fie spațio-temporalitatea muzicală, ritm, tempo, formă, implicând elemente axiologice și aspecte ale conștientului și cunoașterii capacității revelatorii propriie muzicii.

Printre cercetările recente în fenomenologia discursului muzical din arealul românesc menționăm monografia *Fenomenologia discursului muzical* (2009) semnată de Ilie Dumitrașcu, doctor în filosofie și în muzicologie, care remarcă: „textul muzical, odată pus în cheie fenomenologică, poate dobândi, în actul contemplării, prestigiul și strălucirea unui veritabil act de cunoaștere”. Cercetarea se axează pe aspecte fenomenologico-hermeneutice la înțelegerea fenomenologică a actului muzical, a „unității între semnul muzical și sensul muzical și dintre limbajul muzical și discursul muzical”, analizând dimensiunea demersului interpretativ și a formelor de comunicare în care „limbajul muzical își relevă în semnificații specifice ireductibilitatea și autonomia” [5].

Autorul unor investigații importante este Tudor Misdolea, doctor în inginerie și în muzicologie, care susține la Sorbona teza intitulată *Le phénomène musical et la théorie générale des systèmes*, iar în 2013 elaborează monografia *Introducere la fenomenologia experienței muzicale*, menționând: „Fenomenologia muzicală vizează analiza profundă a fenomenului muzical în ansamblul dinamicii stărilor care îl definesc în contextul spațiu – timp existențial. Lucrarea muzicală apare ca rezultat al interpenetrării ermetice a două lumi: lumea ideilor și lumea reflecției umane. Această simbioză conduce la un proces în care sunt activate toate formele conștiente ale vieții umane interioare și care este constituită ca un suport dinamic pentru toate manifestările spirituale ale omului” (trad. n.) [7, p. 13]. În *Retorică și pasiune în fenomenologia*

discursului muzical, T. Misdolea afirmă că: ”Discursul muzical se constituie conform unei practici retorice specifice care pune în valoare independența muzicii constituită ca un sistem de comunicație directă de la individ la individ, de la personalitate la personalitate. (...) Discursul muzical este expresia dinamică a unei necesități particulare în procesul afirmării capacității omului de a-și cunoaște structura și funcționalitatea orizontului său social și cultural. În acest proces el are nevoie de o putere de convingere fără echivoc și deosebit de eficace” [1, p. 62]. Relevând modul în care elementele și legile retoricii sunt implicate în fenomenologia discursului muzical, T. Misdolea punctează stările statice, ce caracterizează retorica discursului muzical: patosul, etosul și pasiunea, menționând și componente dinamice ale retoricii transplantate în discursul muzical: invenția, elocuțiunea și dispoziția, memoria, acțiunea.

În Republica Moldova, domeniile semioticii aplicate sau fenomenologiei muzicale reprezintă un câmp nou de investigație. Studii ale percepției estetice și comunicării sunt semnate de muzicologul V. Ghilaș (*Arta*, 2001), iar domeniul filosofiei muzicii este explorat de muzicologul Ion Gagim (*Muzica și Filosofia*, 2009).

În studiile de specialitate este semnalată conexiunea dintre apariția fenomenologiei și a muzicii noi, a artei noi, în condițiile mutației paradigmei de gândire la începutul secolului al XX-lea. În contextual schimbărilor din muzica occidentală vest-europeană, se trasează anumite paralele: reducția lui Husserl pare a fi similară cu tendința de eliberare a muzicii de tonalitate, legile armoniei tonal-funcționale, notație tradițională, finalmente sistem temperat, spre o reînnoire a atenției și a receptării sunetului în sine.

Făcând paralele între muzica nouă și fenomenologie, cercetatoarea cehă Martina Stratilková, în studiul *Sunet sau expresie: Dileme în estetica fenomenologică a muzicii secolului XX*, tratează conceptul de *intenționalitate* în muzică. Autoarea aduce diverse opinii contrare referitoare la afirmația că muzica nouă, fiind eliberată de tonalitate, este o muzică *nonintențională*, citându-l, spre exemplu, pe Dušan Plavša, care susține că odată ce muzica este lipsită de a reflecta semnificații/sensuri sau de expresia emoțională, aceasta devine nonintențională, argumentând că „dacă muzica este emoțională, este și intențională” [8, p. 74]. Precum menționează Plavša, intenționalitatea include muzica cu specificarea referințelor extramuzicale (intenționalitatea sincretică) și, de asemenea, muzica absolută (intenționalitatea expresivă). În opinia sa, muzica nonintențională „este un produs al relației creative a artistului cu materialul acustic ca atare și explorarea potențialului său de formare (...), este creată de „acei

factori formali al căror efect estetic este îndreptat spre lucrarea însăși și nu spre subiectul în afara ei”, drept exemplu acesta indicând dodecafoniea lui Schoenberg [8, p. 65, 73]. De asemenea, Ernest Ansermet se pronunță drept un critic aprig al dodecafoniei și Alfred Pike, care consideră muzica serială lipsită de expresie emoțională. Sunt aduse și alte argumente precum cel al lui Roger Scruton cu referire la muzica atonală, care oferă puține indicii intenționale – „majoritatea muzicii care ni se pare semnificativă este tonală (...), ar trebui să fie posibilă aprehensiunea oricărei muzici, drept semnificativă, ca obiect de intenționalitate”, specificând: „Muzica se retrage de pe tărâmul intențional la cel material; și ceea ce auzim, de exemplu, în *Gruppen* de Stockhausen, este nu tocmai ceea ce auzim într-o simfonie de Beethoven: o serie de sunete, produse de multe surse diferite în spațiul fizic, spre deosebire de o mișcare de tonuri care cheamă și răspund unul celuilalt într-un spațiu propriu lor” (trad. n.) [12, p. 233, 281]. Funcția intenționalității este de a aprehenda un obiect, de a lega datele senzoriale într-un întreg în funcție de stilul în care ne apare obiectul. Pornind de la ideea lui Husserl că obiectele muzicale sunt obiecte temporale care sunt ”nu numai unități în timp, ci conțin și ele o temporalitate în sine”, autoarea conchide: „În timp ce în muzica tradițională dimensiunea temporală ar putea fi bine apreciată cu ajutorul tonalității, care se întemeiază pe funcții tonale sau tensiuni între tonurile individuale, în cazul muzicii noi este necesar să se caute noi principii” (trad. n.) [6, p. 4].

În opinia noastră, în cazul atonalității, dodecafoniei, în sistemul temperat, per general, oricum există relații între tonuri, bazate pe alte legi, ceea ce complică procesul de comprehensiune, însă nu le face nonintenționale.

Cercetarea actului muzical nu poate fi realizată în afara atitudinii intențional-estetice. *Intenționalitatea* nu trebuie confundată cu *intenția*, care are o semnificație precisă, voită, sau atributivă de semnificatii și care corespunde unei finalități limitate (dorința, voința). Intenționalitatea este mai curând o deschidere a conștiinței, o îndreptare sau orientare către obiectul intențional. Spre exemplu, muzica electronică nu are repere de tonalitate, deseori nici relații între tonuri, și totuși este receptată drept muzică – prin intenționalitatea estetică – constructul sonor apare drept o energie (sinergie), un flux, care prin temporalitatea proprie și alți parametri (înălțime, frecvență, puls) se racordează la timpul interior al receptorului. După cum remarcă T. Misdolea, „Compozitorul pune în mișcare «argumentele», adică elementele primare ale construcției muzicale prin care se dezvoltă «pasiunile» atât în starea de spirit a creatorului cât și în cea a auditorului” [1, p. 65].

Din perspectiva compozitorului și a actului creativ, am putea schematiza procesul, care, în viziunea noastră, capătă următoarea configurație:

Compozitor → intenționalitate estetică → act de interpretare → revelare a sensului

În condițiile netemperate, emanciparea radicală a fenomenului sonor inițiată în secolul al XX-lea a adus în prim-plan abordări sonice nemaiauzite, abstractizate, sunetul fiind plămădit din cele mai diverse componente acustice, devenind posibilă intervenția în „ADN”-ul acestuia la nivel de caracteristici temporale, spațiale, de frecvențe ș.a. O relevare și mai apropiată a sunetului drept fenomen prezintă muzica electroacustică, deschizând, astfel, noi perspective de tratare fenomenologică a ei. Pe terenul muzicii contemporane tot mai pronunțate devin discuțiile privind unele creații care pretind a fi fenomenologice, cu referire la muzica semnată de Helmut Lachenmann, Pierluigi Billone, Chaya Czernowin, Rebecca Saunders, Salvatore Sciarrino – precum susține și compozitorul american Aaron Helgeson, doctor în compoziție [12, p. 4].

Invocăm un exemplu adus de filosoful german M. Heidegger: „auzind sunete după fereastră recunoaștem pe cel al vântului, mașinilor, pașilor etc., aceasta confirmă fenomenologic că suntem preocupați permanent de lume, dar nu de senzațiile care, ca într-un teatru, ne reprezintă lucrurile” (trad. n.) [9, p. 287]. În acest sens nu pare a fi întâmplătoare utilizarea în muzica electroacustică a *field recording*-ului – a sunetelor înregistrate în spațiu, astfel compozitorul provocând, sau punând față în față pe ascultător cu experiența fenomenologică de a le recepta la nivel de conștiință.

Deseori muzica tradițională, deși accesibilă, nu produce revelații la nivelul care, probabil, le producea în perioada creării; aceasta se explică prin faptul că ascultătorul contemporan este un om al prezentului, cu o capacitate de receptare diferită, însă experiența fenomenologică în receptarea muzicii noi (electronice) drept energie, flux, mișcare (abstractizând relațiile între tonuri) ar putea fi aplicată viceversa asupra receptării efective a muzicii tradiționale.

Printre studiile recente de fenomenologie a muzicii contemporane se remarcă cercetarea fenomenologiei spațiului în muzica electroacustică din perspectiva experienței estetice a compozitorului. În acest sens, Frederico Macedo se bazează pe viziunea lui Mikel Dufrene (*The Phenomenology of Aesthetic Experience*, 1973) privind două abordări ale experienței estetice, care presupun inițiativa artistului și receptarea de către public. Experiențele creatorului și ale spectatorului nu sunt neconectate, artistul apare drept spectator al lucrării sale, astfel precum a cre-

at-o, explică F. Macedo în studiul *Fenomenologia, muzica spațială și compozitorul: preludiv pentru o fenomenologie a spațiului în muzica electroacustică*, în analiza procesului componistic al muzicii electroacustice punctând 5 aspecte:

1. Procedeele de lucru și cel de audiere -- atunci cand creatorul este preocupat de realizare, de aspectele conceptual-semantice în muzica electroacustică se plusează și alte procedee, precum înregistrarea, procesarea, editarea ș.a. Focusarea inițială este pe aspectele tehnice, ulterior pe cele expresive și auditive ca rezultat.

2. Arta, muzica și percepția – în baza viziunilor lui Merleau-Ponty și Dufrenne, conform cărora rolul central în artă îl ocupă percepția, autorul subliniază necesitatea considerării *mecanismelor percepției umane*, prin care creatorul ar beneficia, mai ales când are de a face cu perceperea spațiului în muzica electroacustică.

3. Compoziția ca proces intersubiectiv dintre compozitor și creația sa – în cazul în care se schimbă rolurile dintre subiect – obiect, și creația devine un quasisubiect de interogare a obiectului (creatorului). Astfel, relația dintre muzică – receptor/analist nu este considerată drept cea de tip obiect – subiect, ci mai curând crept relația dintre subiect – quasisubiect (făcând analogie cu teoria lui Dufrenne), prin urmare stabilindu-se o relație dialogică. Autorul aplică schimbul de roluri între analist și creație – o tactică a analizei fenomenologice: interpretul descoperă că, în sensul tradițional al termenilor «subiect» și «obiect», *el este acum obiectul*, iar muzica, *ca subiect*, îl chestionează.

4. Mijloacele și scopurile compoziției – corelația dintre tehnica componistică și rezultatele auzite: în compoziție, tehnicile nu ar trebui să fie în proeminență în ceea ce privește lucrarea percepută auditiv. Autorul susține viziunea lui T. Clifton, care opiniază că „Fenomenologia nu ignoră rolul tehnicii, deoarece tehnica joacă un rol necesar (dar nu suficient) în producția muzicii. (...) Dacă fenomenologia critică pe cei care fac studiul tehnicii un scop în sine, (...) nu este pentru că neagă valoarea metodelor empirice, ci pentru că statutul neempiric al muzicii este acoperit de cercetarea sunetelor empirice, care sunt mediul său, tehnicile empirice, care sunt mijloacele sale, și simbolurile empirice (notația), care sunt semnele ei. Sunetele, tehnicile și notația sunt aspecte extrem de importante ale muzicii, dar ele nu sunt muzica în sine” [13, p. 36-37].

5. Teoria muzicală și interdisciplinaritatea – implică studii de psihologie, psihoacustică, neuroștiințe, pentru a înțelege percepția spațiului (trad. n.), [10, p. 29-32].

Deosebit de importantă este expunerea de F. Macedo a celor 4 sensuri ale spațiului în muzică, deseori abordate în studiile fenomenologice:

1) spațiul muzical ca metaforă – legat de conceptele spațiale ale muzicii: ritm, durată, structură, formă, în conexiune cu coordonata temporală;

2) ca loc de interpretare (reverberația fie cea înregistrată, artificial creată, sau cea a sălii, iar în muzica electroacustică, spațiul compus și spațiul de audiere);

3) drept spațializare a sunetului – poziționarea surselor sonore diferită de cea obișnuită frontală, muzica înregistrată pe mai multe piste, sunet *surround* etc.;

4) ca un peisaj sonor – înregistrarea sunetului din spații concrete: animalelor, fenomenelor naturale ș.a. (trad. n.), [10, p. 32-34].

Din analiza literaturii de specialitate conchidem că fenomenologia tratează constructul sonor prin el însuși, generator de sens și purtător de semnificații. Printre obiectivele de bază ale fenomenologiei muzicii este înțelegerea actului muzical, deseori studiile analitice referindu-se la o fenomenologie a actului muzical, mai curând decât la o fenomenologie a muzicii. Actul muzical este tratat: 1) fie drept cel *creator*, 2) fie *de interpretare* sau 3) *de receptare*. Fenomenologia actului muzical implică perspectivele de:

- **comunicare** (nonverbală);
- **perceptibilitate** (cu referire la fenomenologia percepției propusă de Maurice Merleau-Ponty).

Prima dimensiune, de comunicare, cuprinde aspectele: *axiologic* – al valorilor culturale transmise sau moștenite din generație în generație, și *informațional* – al teoriilor ce au ca fundament criteriul de transmitere nongenetică (dezvoltată de semiologul I. Lotman).

Abordând perceptibilitatea muzicii drept fenomen, cu referire la receptarea peisajului sonor post-modern din perioada globalizării, ar trebui să adresăm întrebarea: *perceptibilitatea cui și de către cine?*

1. A actului creativ (componistic) – de interpreți, public și însuși creatorul.

„Actul creativ este eliberat de orice condiționare legată de trecut sau viitor – iar acesta poate fi cazul atât în procesul de gândire, cât și în cel muzical. Doar raportarea sa la sine, spontană, deschisă, garantează funcționarea sa nemărginită”, afirmă S. Celibidache [4, p. 19]. În opinia lui T. Misdolea, muzica contemporană ”exprimă semne de întrebare și probleme din cele mai complicate ale căror soluții rămân de cele mai multe ori în suspensie sau în cel mai bun caz înconjurate de un mister contrafăcut. În aceste condiții discursul muzical este chemat să argumenteze de o manieră exemplară orice idee nouă, orice nou procedeu, orice înlănțuire sonoră specifică, recurgând

pentru aceasta la o retorică dintre cele mai subtile. În spatele oricărei fraze muzicale stă o stare de spirit, o idee pe care creatorul, conform posibilităților lui, încearcă să o pună în evidență, să o argumenteze” [1, p. 67]. Continuând ideea lui T. Misdolea privind faptul că de modul în care creatorul mânuiește această “praxis care este retorica depinde perenitatea opereii”, considerăm că ea afectează și perceptibilitatea acesteia.

Un studiu important cu referire la receptarea actului creativ de către creator/compozitor spre o fenomenologie a spațiului în muzica electroacustică este realizat de compozitorul Frederico Macedo – *Phenomenology, spatial music and the composer: prelude to a phenomenology of space in electroacoustic music* (Proceedings of the International Computer Music Conference 2011, University of Huddersfield, UK), printre alte referințe menționăm *Fenomenologia actului componistic. Arhetip, arhetrop și ornament* în creația muzicală, teză de doctorat semnată de compozitorul român Dan Dediu, Universitatea de Muzică, București, 1995.

2. A actului interpretativ – de către interpreți, public, critici.

Orice creație muzicală, artistică își datorează valoarea felului în care este percepută de ascultător (privitor), importante fiind fazele de receptare-interpretare. Ceea ce subliniază S. Celibidache cu privire la actul de interpretare „nu este destul de a stăpâni un instrument pentru a cunoaște muzica, este necesar *de a o trăi!*” – această afirmație reflectă tratarea interpretului drept un creator. Totodată, Rudolph Bockholdt în prelegerea sa „Despre interpretarea muzicală”, susținută la 21 iunie 1985 la Universitatea Ludwig-Maximilians din München, abordează aspectul interpretativ în sens hermeneutic, ca mod de reprezentare, fiind apropiat de imagine sau text literar: „Muzicianul nu interpretează o compoziție, ci starea de fapt trebuie descrisă astfel: o compoziție este muzică potențială și muzicianul transformă muzica potențială în muzică actuală (...), muzica, prin așa-zisa „interpretare”, nu este de fapt transpusă în cuvinte, ci reprezentată. Muzicianul reprezintă, iar muzicologul este cel ce expune muzica prin limbă” [4, p. 77, 80]. Problematika perceptibilității din perspectiva actului interpretativ cu referire la avangarda muzicală este relevată de S. Celibidache astfel: „Nu fiecare receptor poate să înlătore și să îndepărteze ceea ce funcționează ca voal colorat între conștiința sa curată și realitate. Dar fiecăruia îi este dată posibilitatea sfântă să înlătore ceea ce atâră între și să își elibereze perspectiva. Dacă sunetul apare schimbat, acest fapt poate fi cauzat doar de starea diferită a degradării influențate de ego – degradarea percepției noastre, care plutește între conștiința curată și realitatea pură (...). Muzica este evoluția sunetu-

lui în funcție de conștiința celui ce o creează și celui ce o ascultă. Ce este muzica, în sfârșit? Este o mișcare, cine se mișcă? Nu sunetul, ci conștiința celui care o ascultă și celui care mișcă sunetul. Nu este adevărat că muzica avangardistă, prost concepută așa cum este astăzi, nu afectează ființa umană; da, dar nu muzica. Este un fenomen care reflectă dinamismul sau lipsa de dinamism a timpului nostru” [4]. Totuși, în explorările fenomenologice, S. Celibidache face referință la receptarea tonalului, la relația dintre tonuri percepute drept fenomen și integrate în spațialitatea și temporalitatea ascultătorului.

În contextul apariției unor noi forme de artă multimedia, instalații și performance-uri, video art, limbaje digitale, au loc transformări în sensul unor noi concepte de ascultare/receptare a muzicii. D. Dediu susține că „muzica contemporană întotdeauna ne pune în fața sensibilității omului contemporan”.

Deseori muzica tradițională, deși accesibilă, nu produce revelații la nivelul la care, probabil, le producea în perioada creării, ce se explică prin faptul că ascultătorul contemporan este un om al prezentului, cu o capacitate de receptare diferită, însă experiența fenomenologică în receptarea muzicii noi (îndeosebi electronice) drept energie, flux sau mișcare (abstracționând relațiile între tonuri) ar putea fi aplicată vice-versa, asupra receptării efective a muzicii tradiționale.

Revenind la conceptul *dezumanizării* artei lansat de Ortega în anii '20 ai secolului al XX-lea, atribuit avangardei și contrapus secolului XIX al umanismului, acesta accentuează în condițiile artei și muzicii noi orientarea spre percepție, lăsând între paranteze condiția omului (ontologică). Teoretizările de natură fenomenologică a dezumanizării sunt relevate de filosof în raport cu receptarea muzicii noi de către publicul larg, considerând arta nouă drept „antipopulară”. În viziunea lui Ortega, perceptibilitatea muzicii noi divide publicul în două grupuri: unul minim, alcătuit dintr-un număr restrâns de oameni, care o acceptă, altul, majoritar, incalculabil, cărora îi este ostilă. Astfel, odată cu propulsarea fenomenului muzicii contemporane academice, a esteticii muzicii noi, se proliferază și problematica specifică a perceptibilității acesteia, tot mai accentuată în condițiile post-modernității, precum și desprinderea unei metode de caracterizare a experienței estetice, ținând cont de dimensiunile corporale afective, temporale, spațiale și culturale ale muzicii/artei.

În privința elaborării unei strategii de investigare și analiză a fenomenului perceptibilității muzicii, noi considerăm că viziunea lui Merleau-Ponty privind perceperea operei de artă ar avea o contribuție metodologică importantă: „Arta este strâns legată de percepție și, pentru a fi înțeleasă în mod corespunzător,

operele de artă ar trebui să fie concepute mai întâi ca un obiect dedicat în primul rând percepției. Dacă accept tutela percepției, descopăr (...) că opera de artă seamănă cu obiectul percepției: natura ei este de a fi văzută sau auzită fără o încercare de a o defini sau analiza, este totuși valoros faptul că poate fi ulterior ca o modalitate de a face o inventariere a acestei experiențe, ar putea lua locul experienței perceptuale directe” (trad. n.) (M. Merleau-Ponty, *The World of Perception*. London and New York: Routledge, 2004. p. 9).

Muzica contemporană chestionează ascultătorul de azi și investighează aspecte complexe, sofisticate, discursul muzical devenind din ce în ce mai încărcat, voalat de semne și semnificații subtile, propunând ascultătorului diverse experiențe estetice. În context, apelarea la instrumentarul fenomenologic oferă perspective noi în investigarea actului muzical creativ, interpretativ și de receptare.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE:

1. Misdolea T., *Retorică și pasiune în fenomenologia discursului muzical*, În: Revista MUZICA. Nr. 1/2011, p. 62-80.
2. Letter to Hofmannsthal by Edmund Husserl, În: SITE, 26-27, 2009, p. 2.
3. Celibidache S., Interviu pentru *La Stampa* din 27 iunie 1987: Școala de fenomenologie a muzicii.
4. Celibidache S., *Despre fenomenologia muzicală*, traducere de Anca Fronescu, București: Spandugino, 2012, 112 p.
5. Dumitrașcu I., *Fenomenologia discursului muzical*, Brașov: Editura Lux Libris, 2009, 192 p.
6. Stratilková, M., *Sound or Expression: Dilemmas in the Phenomenological Aesthetics of 20th Century Music*. In: *Ostium*, roč. 12, 2016, p. 4.
7. Misdolea T., *Pour une phénoménologie de la musique. L'analyse dynamique de la monophonie*, În: Revista MUZICA. Nr. 2/2012, seria nouă, anul XVI, nr. 1, București, 2005, p. 12-29.
8. Plavša D., *Intentionality in Music*. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music. 1981, 12 (1), p. 65-74.
9. Хайдеггер М., *Пролегомены к истории понятия времени*. Томск: Водолей, 1998. 384 с.
10. Macedo F., *Phenomenology, spatial music and the composer: prelude to a phenomenology of space in electro-acoustic music*, Proceedings of the International Computer Music Conference 2011, University of Huddersfield, UK, 31 July - 5 August, p. 29-36.
11. Dufrenne M., *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Evanston: Northwestern University Press, 1973, pp. xlvi-xvii.
12. Scruton R., *The Aesthetics of Music*, Oxford – New York: Oxford University Press 1999, p. 560 p.
13. Clifton T., *Music as Heard: A Study in Applied Phenomenology*. New Haven and London: Yale University Press, 1983. pp. 36-37.
14. Helgeson A., *What is Phenomenological Music, and What Does It Have to Do with Salvatore Sciarrino?*, In: *Perspectives of New Music* Vol. 51, No. 2 (Summer 2013), pp. 4-36.

Rap in the Republic of Moldova: some reflections

Rezumat

Rap-ul în Republica Moldova: câteva reflecții

Scopul acestui articol constă în fundamentarea unor trăsături ale compozițiilor hip-hop (rap) apărute în Republica Moldova în primele două decenii ale secolului XXI. Studiind cele mai reprezentative exemple ale rap-ului moldovenesc, cum ar fi compoziția „O șosea din Europa” creată de Kapushon și Guz, sau „Laminat” compus de Mani, autorul dezvăluie diferite abordări ale rap-ului național, oferind concepte sonore individualizate. Compozițiile scrise de rapperii naționali redă atât caracteristicile universale ale acestui fenomen estetic, cât și trăsăturile locale, care evocă un răspuns viu al adepților muzicii rap din Moldova. Pe lângă protestul, critica socială și eclectică compozițiilor rap, se observă o influență puternică (atât estetică, cât și stilistică) a muzicii rap și asupra muzicii pop din Republica Moldova. Exemplul cel mai reprezentativ în acest sens este creația formației „Carla’s Dream”, care demonstrează o interacțiune reușită a discursului poetic și sonor cu alte surse stilistice. În acest sens, sunt studiate compozițiile trupei „Anti-CSD” și „Eroina/Sub pielea mea”.

Cuvinte-cheie: rap, Republica Moldova, Kapushon, Guz, Mani, „Carla’s Dream”.

Summary

Rap in the Republic of Moldova: some reflections

The purpose of this article is to reveal some features of hip-hop (rap) compositions appeared in the Republic of Moldova during the first two decades of the 21st century. Studying the most representative examples of Moldovan rap, such as “O șosea din Europa” created by Kapushon and Guz, “Laminat” by Mani and others, the author reveals different approaches to the sound part of rap works, offering individual sound concepts. The compositions written by Moldovan rappers translate both universal features of this aesthetic phenomenon and local features that evoke a lively response of the rap followers in Moldova. Besides protest, social criticism and eclectics of rap compositions, one can observe a strong influence of rap aesthetics and style on national pop music. The most representative example is “Carla’s Dream” creation, which demonstrates a successful interaction of poetical and sound discourse of rap with other stylistic sources. In this sense, hits “Anti-CSD” and “Eroina/ Sub pielea mea” are studied.

Key words: rap, Republic of Moldova, Kapushon, Guz, Mani, Carla’s Dream.

One of the most significant subcultures of the beginning of the 21st century is hip-hop (and rap as its musical-poetic expression). This phenomenon demonstrates its sustainable dynamic development under the influence of globalization, computerization, changing social and cultural paradigms. Compared to the initial stage of such subcultures as jazz or rock music evolution, today’s subcultures (and rap is not an exception) are less resistant to the official culture [1, p. 236]. Such a loss of the protest potential of actual subcultures was mentioned in researches written by R. Haenfler (“*Goths, Gamers, Grrrls, Deviance and Youth Subcultures*”) [2] and M. Maffesoli (“*The Time of the Tribes: The Decline of Individualism in the Mass*

Society”) [3]. Both authors underline instability, focusing mainly on achieving pleasure, apoliticality and unification around common symbols as leading signs of modern subcultures. Consequently, in the modern profile literature the term *subculture* is often replaced by the concept of *subcultural style*.

To understand the specifics of hip-hop culture development in the Republic of Moldova, let us turn to a review of the origin and evolution of this subculture in the USA, and, later, in the USSR. According to the researchers, “Hip-hop culture” is “street culture”, one of the widely spread since the mid-1970s. In the United States, and then in many countries of the world subcultural forms of youth social identity

through the creation, developing, distribution, development of four main areas: break dance, rap, graffiti and DJing” [4, p. 147]. Rap “is closely related to the cultural tradition that goes back to the art of African poets-preachers (Griots), as well as to the accepted forms of fast rhythmic pronunciation of prayers and sermons, which is a characteristic feature of black Protestant communities in the United States. The patter was used on black radio stations by DJs in the 1950s-1960s (jive-talking)” [4, p. 148].

Like other forms of youth culture, the emergence of hip-hop was greatly influenced by the large-scale spread of technical innovations in the field of musical equipment, and, first of all, appearance of vinyl records and technical tools that allowed to reproduce them on street “get-togethers”. On this basis, the first DJing concepts were formed (from DJ - disk jockey – a persons who plays a program using sound recordings). Hip-hop representatives such as DJ *Kool Herc*, *Africa Bambaata*, *Grandmaster Flash*, DJ *Hollywood* and *Grandwizard Theodore* contributed to the invention of a new, specific hip-hop sound of music records.

In order to clarify the sound specifics of rap music, let us turn to the rock encyclopedia “*The New Rolling Stones Encyclopedia of Rock and Roll*” [5]. The authors of this publication give their definitions of hip-hop and rap terms as musical phenomena, indicating that the terms rap and hip-hop are synonyms, mutually complementary definitions. “Rap” and “hip-hop” are used interchangeably – hip-hop, in fact, is used as much to describe rap culture (i. e. break dancing, graffiti) as to define the music” [5, p. 442]. Nevertheless, in many other sources these concepts are treated in the opposite way: hip-hop presumes a holistic view, while rap is its musical element, along with break dance and graffiti. Further, the same source indicates that “hip-hop, the cut-and-paste backing music for rap, is a street-derived, avant-garde art form that entered the pop consciousness with the commercialization of rap in the early Eighties” [idem]. One can conclude that both terms are used synonymously with regard to music: this is how this tandem appears in the popular Moldovan culture.

Let’s try to formulate the basic sound regularities of this culture. “Constructed much like a sculpture, hip-hop tracks combine “found sounds” (often digitally recorded “samples” of music, voices or ambient noise), looped drum tracks (either natural or electronic), bass lines, guitar riffs, and turntable manipulations (which produces the music’s backward, scratching and stuttering effects)” [idem]. Initially influenced by early DJs from Jamaica (the so-called Jamaican sound-system DJ) and dub producers who experimented with the performance of the speech

on the background of the rhythms of reggae tracks, such musicians as *South Bronx DJs Lovebug Starski* (*Kevin Smith*), *Kool Herc* (*Hercules*) reproduced an Americanized version of early 1970s pop music, relying more on funk than reggae. Tracks such as *Wheels of Steel* (*Grandmaster Flash*), *Planet Rock* (*Africa Bambaataa*), *Sugar Hill Gang* (*Rapper’s Delight*) went down in history as the first records of rap music. In the 1980s, the younger generation of rappers, using product innovations of digital samplers, introduced a “hard, dense, noisy, and highly influential sound, that combined sirens and other street noise, political speeches, and music samples” [idem].

Rappers “experimented with turntable techniques like fast-break mixing to edit together snatches of songs; double tracking to repeat phrases or set them out of phase; and back-spinning to elicit unexpected sounds from the grooves” [idem]. However, with all the changes in the sound concept of rap, its basic characteristics remain unchanged: “rap is a form of dance music in which vocalists – rappers – speak in rhythm and rhyme” [5, p. 814].

Hip-hop and rap as a subculture of the modern era gave rise to socially and artistically significant results not only in their countries of origin, but also in the countries of Eastern Europe and the former USSR. Thus, the first wave of hip-hop culture in the USSR occurred in the mid-1980s. Then, the main source of information about hip-hop was films imported from abroad by individuals avoiding state distribution channels. The jazz ensemble “Arsenal” headed by Aleksey Kozlov was one of the first ensembles which included a break dance part in their concerts. We mention in passing that in the 1980s this ensemble has repeatedly toured in Moldova.

The first hip-hop teams do not meet the resistance of the authorities in the conditions of social anemia of incipient “perestroika” being supported by democratic and progressive youth. Break dancing festivals are held in the Baltic Republics, Ukraine, Russia; it appears in Soviet movies (like “*Dances on a roof*”, 1985 and “*Courier*”, 1986), also being a part of documentaries dedicated to political changes in the USSR.

Of course, now hip-hop culture is not perceived as a countercultural phenomenon in the countries of the former USSR, incling Moldova. The national versions of rap music demonstrate their adaptability to various socio-cultural systems, assimilating and reflecting the most relevant ideas, and interacting with different musical and non-musical elements of national cultures. In Moldova, the first attempts to assimilate hip-hop by the popular culture are undertaken at the beginning of the 1990s, when pop singers began to use rapping as one of the elements of pop song. An

example of this kind was “*Master Dinamit*” group formed by the pop-singer Nelly Ciobanu and her brother Dinu. They are considered the first performers who brought rap in Romanian language on the Moldovan scene [6]. The typical composition of the duo is a verse-chorus form, in which the verse was performed by Dinu rapping in rhythm and rhyme, while the chorus based on a pop-tune allowed demonstrating Nelly Ciobanu’s vocal abilities.

Has the rap in Moldova been a real subculture movement in the 1980s and 1990s? Let us assume that only in the first decades of the 21st century Moldovan rap formed a subculture with its own infrastructure, ideology, artists. During this period, concerts and festivals are organized, the audience is growing. Here are just a few examples. On October 23, 2016 in Chisinau, at the Valea Morilor Summer Theater, the first hip-hop festival was held in Moldova [7]. The festival name “*Hip-Hop-Ș-Așa*” is based on a play of words: thus, the word “*hip-hop*” is a keyword denoting a subculture type movement. At the same time, the phrase “*hop-ș-așa*” is a very popular semantic unit used in the Romanian areal folklore. Therefore, the word “*hop*” is easy deciphered by both rap and folk culture adepts, making a natural transformation of subcultural into folkloric.

The sites www.hip-hop.md and rap.md, social media and *YouTube* provide a quite adequate information about the concert life and new recordings of Moldovan rappers. In 2011, the record label “*Noxa Records*” launched the compilation project named “*Unitate prin Diversitate*”. Within the framework of the project, each MC/group could participate in the selection, having a chance to get the opportunity of high-quality studio recording. By now, 7 collections have been published [8]. If we try to imagine the rap market capacity identifying an approximate list of rap performers in Moldova, who most actively made themselves known in media and informal means of disseminating information (*Youtube, Facebook, VKontakte*, etc.), an impressive list will be obtained. About 150 performers allow to judge proportions of rap movement in such a small country. Nevertheless, according to one of the leading Moldovan rappers Mani, domestic rap occupies a rather modest niche in the overall system of the mass musical culture of the Republic of Moldova, having a small audience that hinders the development of this type of musical activity as an industry [9].

It should be noted that within the framework of this article, we do not set ourselves the task of a detailed analysis of the poetic discourse of domestic rap, since this topic was reflected in the author’s article published in 2018 [10, p. 211-216], but we turn to the most representative rap compositions of Moldovan authors. One of them is a composition of rappers Guz and Kapushon “*O șosea din Europa*”. The general structure of the song is based on the verse-chorus form in *B minor*, without instrumental insertions, emphasizing the importance of the poetic text in the general discourse. Verse is built on the recitation. Both performers demonstrate a flexible approach to a the spoken word, varying depending on the context, the timbre, voice intensity, meaningful words pronunciation, using distorted sounds in order to convey a satirical attitude to the text [10].

Separate inclusions of other voices are connected with the video clip: for example, the female voice is associated with the episodic character appearance (the role of the heroine is performed by singer Gloria) with the text: “*wăi, nu ști porc!*” from the second verse. The phrase of the hero’s mother from the first verse (“*Mama-mi spuneă “fii atent cu cin ‘te legi!’*”) is sung with a deliberately high, distorted male timbre, thus emphasizing a negative attitude towards parental notations. Another method of timbre distortion appears in the third verse, when talking about the landlady (“*Nu i-am platit lu tiotia Vera gazda*”). Thus, these methods of speech distortion occur throughout the entire composition.

Verse and chorus are repeated three times, at the same dynamic level; the refrain is performed twice at the end enhancing the musical aspects of composition. The refrain itself is built very organically thanks to the gradual expansion of the vocal range, a circular return to the central element of the tonality, balance of ascending and descending melody movement. All these techniques contribute to the easy assimilation and memorization of this section by the listener (Ex. 1).

It should be pointed out that performers use discrepancy of accents in the singing text: (*vod-ká, Ê-u-ropa*), creating a peculiar effect of a non-normative speech. From the architectonic point of view, extended instrumental introduction and conclusion are not used, underlying the verbal factors of composition in detriment of musical ones. Following to rap soundtrack peculiarities, specific sounds and street



Example 1



Example 2

noises are used, while the beginning of composition is based on a micro-statement of a street lady, full of obscene language. A brief street scandal scene abruptly transforms into song, emphasizing the aesthetic similarity of daily reality with rap discourse. The final part is an instrumental coda: the refrain fragment is performed twice, emphasizing the sound of the percussion and electrified guitar (Ex. 2).

A poor timbre aspect of composition will be observed: performers refused to use mixing techniques cultivated in the Western rap, but such a trivial, rudimentary sound, technologically non-developed soundtrack, in our opinion, corresponds to the authors' intention.

Mani is perhaps the most politically engaged rapper from the Republic of Moldova, who is acutely responsive to important events in the political life of the country, thus expressing the worldview of many young people. So, his song "Am un miliard", written in 2015, which reflected the theft of a billion, has been appreciated by *La Liberation* newspaper. In turn, "Laminat" released in 2016 [11] conveyed the population's politics fatigue, when endless politicians debates and promises do not change the life of ordinary Moldovans. As the performer himself points out, the characters described in this song became the source of inspiration. A song about that psychological moment, when you can no longer be gracious or delicate, when the limits are over, and you cannot answer differently than "Shut Up!" [12].

licas between characters, call and response constructions, the phrase of the performer, "punching" before the refrain: "știi și i-am spus?" create an effect of a multi-figured composition, a kind of dramatic action.

The composition is based on three stories. Four verses are followed by a refrain that confirms the primacy of the verbal component in musical-literary discourse. In comparison with the previous composition, the sound palette is more developed and diverse. It can be found as a combination of simultaneous, rather inventive rhythmic patterns, accents on weak beats of tact, *poliostinato* methods used both in the instrumental and vocal parts. The refrain structure, on the one hand, is based on the typical for rap the *call-and-response* structure of texture layers, and, on the other hand, on the use of instrumental riffs (Ex. 3).

One of the characteristic features of Mani's works is the expansion of the melody role (both vocal and instrumental) in comparison with rap compositions. Thus, "O zi" demonstrates a well-developed instrumental palette, expanding limits of a voice treatment within rap composition. Thanks to the vocalization, this composition absorbs some features of a ballad. In his song "Dansuri/Mii de culori", solo and chorus couplets and instrumental interludes have a quite individualized character, while the composition "Bat calea" is based on a patter, some kind of a recitative, enriched with expressive melodic fragments.

One of the pop groups from the Republic of Moldova, which assimilated rap aesthetics and stylistics, synthesizing them with actual trends of national and



Example 3



Example 4

features that accentuate the primary role of the word in a verbal-sound product. Recitation is reduced to prosody, when vocal intonation is based on the sound *c* of the first octave, the basic sound of the tonality of the song, which remains unchanged, reaching a high level of suggestiveness. In addition to imposing a tonal center in the vocal-speech intonation and short repeating melodic elements *ostinato*, the tonal centre is accentuated in the instrumental introduction, supported by a loop of drums. Inventiveness, departure from inertia in the treatment of percussion instruments, the emergence of unexpected metrical and rhythmic “traps” become one of the style features of the group (Ex. 4).

Returning to the sound concept of the song, we note the involvement of specific noises typical for rap culture (the fight scene combines beats, background noises of the included microphone, shots, electronic sounds that create the state of “amok”). By the massiveness and strength of the effect on the subconscious, on the concentration of sound signals harmful to the psyche, the composition associates with the aesthetics of *psychedelic rock*.

The conceptual aggressiveness of “*Carla’s Dream*” compositions, realized on verbal, sound and visual level, is perfectly reflected in the most popular song “*Eroina/ Sub pielea mea*”. Despite the absence of specific features of rap, some of them remain. An instrumental introduction is a tribute to national folklore tradition, although in guitar *solo* one can also find the influences of *flamenco* style (Ex. 5).

The theme of love is treated in an aggressive manner; the poetic text contains many metaphors unflattering for the beloved, reflecting the depressed state of a conventional hero. The singing style of the soloist cultivates a dark voice color, nasal sound with interspersed intonations of supplication, complaint, crying. The structure of the melody also allows you

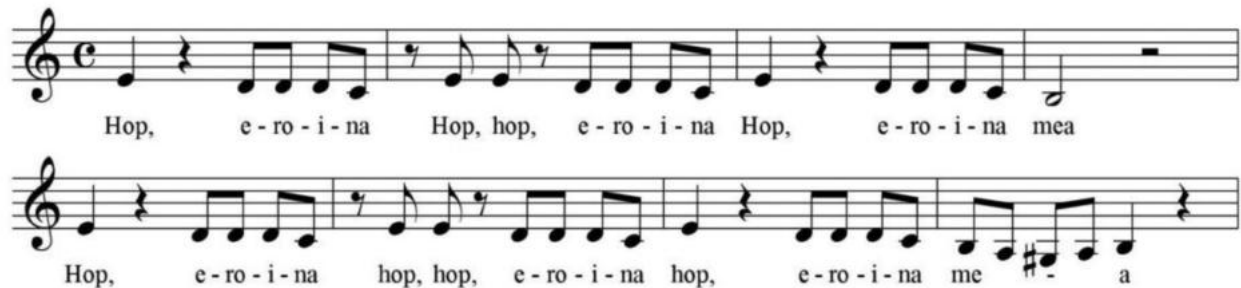
not to go beyond this emotional state due to the narrow volume of vocal phrases, the dominance of the descending movement, the circular logic in melody structure, the invariable return to the same sound (Ex. 6).

Summary of the foregoing. On the one hand, protest, eclecticism, multiculturalism, openness to a variety of symbiosis of aesthetic and stylistic sense as immanent features of Moldovan rap as allowed it to fit into the postmodern discourse of contemporary Moldovan mass culture. On the other hand, Moldovan rap resonates with the modern world rap evolution, as noted by Richard Shusterman in the article “*Rap remix: Pragmatism, Postmodernism, And Other issues in the House*”. The author describes rap aesthetics “in terms of the following features: transfigurative appropriation of older materials, eclectic mixing, an embracing of new media technology and mass culture, an emphasis on the local and temporal rather than the universal and eternal, and a challenging of modernity’s notions of aesthetic autonomy and artistic purity” [14, p. 154].

Being treated as a correlation between global and local, rap is traditionally interpreted as an instrument of cultural and linguistic globalization. Nevertheless, as many researchers have pointed out, “hip-hop is a much more complicated phenomenon than the unidirectional expansion of American culture into other cultures of the world. Although the flow of innovations in popular music almost always comes from the English-speaking market, in the process of development (“appropriation”) at the local level, hip-hop becomes a mechanism for expressing a local identity” [15, p. 141]. In other words, rap is not only a carrier of unified forms of cultural expression that promotes the standardization of artistic practices, but, at the same time, it offers a cultural and social space for articulating the models and values of local communi-



Example 5



Example 6

ties. As a result, “Western Afro-American aesthetic practices are included in multi-vector discourses of multiculturalism (supranationalism), cosmopolitanism) and local identity (ethnic/national uniqueness” [15, p. 142]. The experience of rap culture in the Republic of Moldova unambiguously indicates a strong degree of adaptation of Western models to the mentality, political, social and psychological discourse of the Moldovan society in the second decade of the 21st century.

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

1. Садыкова А. Хип-хоп в пространстве современной культуры. В: Омский научный вестник. №5 (122), 2013, с. 236-238.
2. Haenfler R. *Goths, Gamers, Grrrls. Deviance and Youth Subcultures*. N.Y. – Oxford: Oxford University Press, 2010.
3. Maffesoli M. *The Time of the Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society*. London: Sage, 1996.
4. Луков В. Хип-хоп культура. In: Энциклопедия гуманитарных наук, 2005, №1, СС. 147-151.
5. *The New Rolling Stones Encyclopedia of Rock and Roll*. Completely Revised and Updated. Edited by P. Romanowski and H. Geogre-Warren. A Rolling Stones Press Book, New York, 1995, 1120 p.
6. <http://apropomagazin.md/2013/10/24/fratele-lui-nelly-ciobanu-respina-la-preselectia-moldova-are-talent-video>
7. <http://jurnal.md/ro/social/2015/10/21/primul-festival-de-hip-hop-in-republica-moldova-pe-scena-vorurca-invitati-speciali-din-rusia-si-romania>
8. <https://vk.com/club113952740>
9. <https://www.facebook.com/PrimaOra.pe.Prime/videos/1504000062972913/>.
10. Ткаченко В. Рэп в Республике Молдова начала XXI века: между локальным и универсальным. In: *Мировоззренческие основания культуры современной России. Сборник научных трудов IX Международной научно-практической конференции*. Магнитогорск, ФГБОУВО “МГГУ им. Г. И. Носова”, 2018, сс. 216-220.
11. <http://agora.md/stiri/29494/video--inchide-gura--rapper-ul-moldovean-mani-a-lansat-un-nou-video-clip>
12. <http://www.jurnal.md/ro/divertisment/2016/11/10/laminat-noua-piesa-a-lui-mani-inspirata-din-realitatea-politica-a-rm-e-despre-acel-moment-psihologic-cand-nu-mai-poti-fi-ama>
13. ministerul-afacerilor-interne-intervine-disputa-privind-identitatea-carlas-dreams-1_57d014255ab6550cb8732a7b/index.html или adev.ro/od50y6
14. Shusterman R. Rap remix: Pragmatism, Postmodernism, And Other issues in the House. In: *Critical Inquiry* 22 (Autumn 1995). The University of Chicago, 1995, p. 150-158.
15. Гриценко С., Дуняшева Л. Языковые особенности рэпа в аспекте глобализации. In: *Политическая лингвистика* 2 (44) 2013, СС. 141-147.

Tcacenco Victoria,
dr. în studiul artelor și culturologie, prof. univ. interim.,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Str. A. Mateevici, 111, Chișinău, 069186944, amtap2003@yahoo.com

Triada regizor – erou liric – actor în creația lui Emil Loteanu: spectrul psihanalitic

Rezumat

Triada regizor – erou liric – actor în creația lui Emil Loteanu: spectrul psihanalitic

În articol se ia în dezbateră caracterul complex și pluridimensional al manifestării actorului într-o operă cinematografică de filiație neoromantică în spațiul autocunoașterii și destăinuirii celor mai ademenitoare visuri și speranțe ale autorului. Astfel, anevoiosul proces al regăsirii și înstrăinării regizorului de alter egoul său cinematografic denotă o elocvență tipologică atât la paragraful revelațiilor cât și la cel al epatantelor paradoxuri.

În urma operării cu valențele interdisciplinare se învederează, de primo, ierarhia de valori aparte a cineastului Emil Loteanu prin depozitarea în făptura eroinei lirice a nostalgiei idealității absolute, eroului liric revenindu-i să facă față zbuciumului unor necruțătoare examene de conștiință. Or, spiritul narcisic al modelului pygmalionic se raportează în creația loteaniană implicit personajelor feminine, cele masculine înscriindu-se într-o structură mai complexă, ce oscilează între duiosia relației părinte – copil și celei tensionate a rivalității dintre cele două euri artistice.

În concluzie, se semnalează ponderea personalității lui Emil Loteanu nu numai în biografiile actorilor autohtoni, ci și în cele ale unor somități din alte țări.

Cuvinte-cheie: actor de cinema, triada regizor – erou liric – actor, spiritul confesional, preeminența visului, Galateele cinematografice, impactul prim-planului, boicotarea realismului socialist.

Summary

The director-lyric hero-actor triad in Emil Loteanu's creation: the psychoanalytic spectrum

The article debates the complex and multidimensional character of the actor's manifestation in a cinematographic work of neo-romantic lineage in the self-knowledge and revelation area, the most enticing dreams and hopes of the author. Thus, the difficult process of regrouping and alienating the director from his cinematographic alter-ego denotes a typological eloquence in both the revelation and the amazing paradoxes paragraphs.

After working with the interdisciplinary valences, the hierarchy of special values of the filmmaker Emil Loteanu becomes clear from the very start. It is highlighted by storing the nostalgia of absolute idealism in the lyrical heroine, while the lyric hero has to cope with the tribulation of unrelenting exams of consciousness. The narcissistic spirit of the Pygmalionic model is implicitly rendered to the female characters in the Loteanian creation; the male ones obtain a more complex structure, which oscillates between the affectionate parent-child relationship and the tense rivalry between the two artistic egos.

In conclusion, the share of Emil Loteanu's personality is signaled not only in the biographies of the native actors, but also in those of some celebrities from other countries.

Key words: cinema actor, director - lyrical hero – actor triad, confessional spirit, preeminence of the dream, cinematographic Galateas, impact of the foreground, boycotting the socialist realism.

Complexă, cu profunde implicații antropologice și psihologice, relația regizor – actor continuă să rămână *terra incognita* în filmologia universală. Și dacă în teatrologie problema a fost abordată nedepășind meteahna comună de a analiza separat aceste două entități creative de bază pentru ambele arte, în teoria filmului dezbaterile ce ar ține de specificul artei actorului în contextul polifonic al fenomenului cinematografic își așteaptă exegetul.

Or, este bine cunoscută (nu și cercetată!) ponderea deosebită, de factură monologică, a actorului teatral – exponentul mesajului piesei sugerat de cel rămas singur în lumina rampei în fața spectatorului. În cinematografie însă existența actorului pe ecran este ornată de bogăția expresivității filmice: montajul, racursul, ritmul, muzica, peisajul etc. În acest sens, el este privat din start de intimitatea originală a comunicării în direct cu auditoriul, manifestându-se în calitate de un element important, însă dependent de alte procedee artistice. În același timp, anume în film artistul recuperează lipsa unui dialog direct cu spectatorul prin efectul hipnotic al autoidentificării lui cu personajul filmic datorită impactului covârșitor asupra conștientului, dar și inconștientului uman. Acest fenomen ne-a permis să emitem ipoteza că anume personajul titular al filmului preia în secolul XX misiunea socială și spirituală a unui erou mitologic în calitate de ideal și paradigmă [1, p. 17].

Această identificare transcendențială se datorește descoperirii revoluționare a lui David Yark Griffith – a prim- și gros- planului cinematografic. Astfel, în întinericul enigmatic al sălii de cinema spectatorii au contemplat pentru prima oară fața actorului, care, conform concepției lui Iuri Lotman, exprimă „arhetipul feței umane” la modul general, urmărind cu înfrigurare viața interioară a personajului. Dezvăluirea celor mai tainice și intime trăiri se producea prin schimbarea mimicii feței, dar și a plasticii corpului uman. Astfel, spectatorul devenea un observator al celor mai caracteristice, dar și efemere trăiri, ce relevau freamătul sufletului și spiritului uman. Aș îndrăzni să lansez ipoteza că cinematografia a devenit o artă de o deosebită rezonanță în sufletul uman anume în cea de-a doua decadă a secolului XX, când în filmul magnific „Intoleranța” spectatorii s-au uitat direct în ochii personajelor și și-au regăsit un dublu în expresia mereu schimbătoare a ochilor, buzelor, tremurului genelor, plastica aparte a gâtului și expresivitatea unică a mâinilor... S-ar putea presupune că anume cinematograful îl tămăduia pe omul modern de singurătatea debordantă într-un context al galopantelor metamorfoze social-istorice.

Ponderea acestei regăsiri și împliniri în orizontul unui limbaj artistic exhaustiv, care răspundea aspira-

ției umane majore de a comunica cu lumea întreagă, a dat naștere uneia dintre cele mai sugestive sintagme, prin care a fost determinat chipul secolului XX – secolul cinematografului. Pe de altă parte, actorul de cinema, spre deosebire de cel de teatru, care evoluează în coordonatele „acum și aici”, se manifestă plenar în cele ale „acum și întotdeauna”, și anume dimensiunea eternă prin evocarea sentimentului unei dăinuiri perpetue consolidează efectul impactului cinematografic.

Pornind de la faptul semnalat de la început, că raportul regizor – actor în cadrul artei cinematografice nu este conștientizat în calitate de un proces complex de o interacțiune indispensabilă și inseparabilă, propun să recuperăm lacunele superficialității încetățenite prin reprofilarea relației clasice într-un nou context filosofico-estetic, ghidat de interdisciplinaritatea modernă a abordărilor teoretice.

Deoarece acest proces crucial se manifestă în cinematograful lui Emil Loteanu la nivelul complex și enigmatic al cunoașterii și confesiunii reciproce, corelația se va pune în lumina opticii antropologice și psihanalitice prea puțin solicitată în teoria filmului. Importanța acestor scrutări este determinată de particularitățile creației neoromantice, în care excelează eroul liric – un *alter ego* al regizorului. Concretul-visual al imaginii filmice conduce inopinat la „șocul necorespunderii fatale a imaginii interioare despre personajul imaginar și cel evocat de actor”. Anume actorul devine, pe de o parte, „hoțul involuntar al trăirilor autorului”, iar pe de altă parte, „este îndemnat de însuși prototipul (regizorul) să-i răpească din suflet cele mai îmbătătoare speranțe și visuri ardente, axate pe căutarea măreției universului și incandescenței frumosului absolut” [2, p. 75]. Or, în acest caz actorul inopinat trebuie să împărtășească stările de spirit de o stridentă intensitate spirituală întru a diminua discrepanța imanentă între Sinele și Altul.

Emil Loteanu este unul dintre rarissimi regizori care conștientizează fenomenul artei actoricești „comme étant un processus divin”, deoarece „...l'acteur est la goutte de rosée dans laquelle se réfléchit l'univers”. Iată de ce el atribuie actorilor „une fusion organique de tous les participants: alors de „l'air”, de l'impondérable, nait non seulement un événement, mais encore ce „riens” irremplacable, ce jeu changeant de la réalité” [3, p. 7]. Se pare că regizorul, cu metodele proprii, uneori despotice, ori incalificabile, știe să trezească în actorii săi (culeși din stradă, cum spunea el, dar și cei versați) visul unei existențe virtuoaase, călăuzite de aspirații spirituale, rosturile nobile și mesaje providențiale. Astfel el îi situează în contextul perenității „sufletului ancestral” [4, p. 76], inițiindu-i spre redescoperirea în propria ființă a unor vir-

tuți etice, revelații spirituale, iar uneori și a eroismului sufletului, despre care nici nu au bănuț anterior.

În studiul consacrat *alter egourilor* loteaniene de sorginte antropologică, am lansat ideea că în „palmaresul eroilor lirici ai regizorului Emil Loteanu domină prin ponderea valențelor confesionale chipul eroinei – nu cel al eroului” [5, p. 76]. Această preeminență, în aparență paradoxală, are însă o logică interioară de nestrămutat, în care femeia este situată în centrul narațiunii „în calitatea majoră a călăuzei eterne a omnirii” [7, p. 81].

În același studiu am dezvăluit fenomenul pygmalionic, care deși se manifestă într-o oarecare măsură și în plămuierea eroului liric, ajunge la apogeu anume prin înălțarea eroinei la nivelul idealului uman. În toate eroinele sale lirice – Ioana, Amparo, Leanca, Rada, Olenka, Anna Pavlova, Veronica Micle, interpretate consecutiv de Svetlana Toma, Maria Sagaidac, Olga Câmpeanu, Galina Beleaeva și iarăși Svetlana Toma – el este vrăjit de lumina femeii desăvârșite, care impulsionează eterna căutare a romanticilor. Nu instinctul vânătoresc, cum credeau filistinii, al unui fustangiu, ci cele mai tainice și îmbătătoare speranțe de a regăsi acea icoană a sufletului, în fața căreia să ingenuncheze, îi motiva creația. Și nu putea să fie altfel, fiindcă acest chip era impulsionat de nostalgia frumosului absolut și necesitatea unei venerații perpetue. Iată de ce, intuind grandoarea sentimentului lui Emil Loteanu față de Femeie, toate interpretele se îndrăgosteau pasional de cineast, care le cunoștea ființa supremă zămislită în ceruri. Sentimentul unei exaltări aduse la paroxism era disperat de sincer și, în același timp, găzduia și un dram de atitudine egoistă, adesea chiar crudă față de Galateele sale cinematografice. Acelei cruzimi, care determina despărțirea irevocabilă de iubitele sale când regizorul descoperea imposibilitatea unei ființe vii de a trăi mereu la înălțimea incandescentă a unei zeițe. Era penalizată anume coborârea ei pe pământ.

Având în vedere faptul că Emil Loteanu regăsea esența eternului feminin în clipa oprită a primei (și unice!) iubiri, el nu avea cum să apeleze la actrițe profesionale. Pe de altă parte, o puternică dominantă a complexului pygmalionic îl determina din start să nu apeleze nici la studentele facultăților actoricești, ci să racoleze niște tinere care sunt în preajma cunoașterii sensului său de a fi. Regizorul de fiecare dată se trezea responsabil pentru ambele inițieri: în lumea celui mai tulburător mister al existenței – iubirea, dar și în cea a imaginii polifonice a universului, imortalizată în cea de a șaptea artă.

Resemnându-se cu postura eternului vinovat în situarea atât a îndrăgitelor sale eroine, cât și interpretelor în zodia necruțătoare a iubirii neîmplinite care

s-a cristalizat în mitul său personal, Emil Loteanu, în același timp, schimbă în totalitate viața aleselor sale, introducându-le în orizontul efervescent al sublimului creației. Deși două dintre ele (Svetlana Toma și Galina Beleaeva) au pornit pe calea însușirii profesiei actoricești, nu vor mai avea niciodată parte de performanțele asemănătoare cu cele obținute în operele loteaniene, deoarece nu le-a mai fost hărăzită întâlnirea cu un alt regizor care ar scoate în relief acele „semne și minuni” care învăluiau personalitatea lor irepetabilă.

Or, relația regizor – eroina lirică, impulsionată de paradigma pygmalionică, se edifică într-o formulă integrală și indestructibilă a clădirii Femeii din propria ființă, repetând creația demiurgică a Evei din coasta lui Adam. Reverberația originară a misterului zămislirii chipului desăvârșit al apogeeului naturii consolida dănuirea în cugetul și sufletul cineastului a sentimentului împlinirii prin făpturile inspirate căror le-a dăruit viața în universul fascinant al artei. Acel univers, care a însemnat unica și adevărata lui patrie. Niciun alt regizor nu a știut ulterior să investească în deja interprete de profesie (Svetlana Toma și Galina Beleaeva) acea pasiune efervescentă prin nemărginirea visului romantic, ele rămânând în sensul adevărat actrițele unui singur regizor – Emil Loteanu.

Modelul sculptorului elen, care a călăuzit în totalitate ecuația regizor – interpretă, se manifestă într-o formulă mult mai complexă când e vorba de actor – interpretul eroului liric. Aici surprindem mai multe, mai diverse și complexe tipuri de interacțiune a acestor două entități ale discursului filmic, dezvăluind o cu totul altă scară de ierarhii și modele psihologice, o vastă arie de manifestări contrastante din sfera ambelor componente ale procesului creativ.

Spre deosebire de eroinele titulare – Galateele clădite de imaginația și spiritul visător al regizorului, când e vorba de personaje masculine, Emil Loteanu apelează atât la novicii în ale cinematografului (Victor și Mircea Voinicescu-Soțki, Grigore Grigoriu, Mihai Volontir, Vasile Zubcu-Codreanu), cât și la celebrii actori Oleg Iankovski, Leonid Markov, Kiril Lavrov, Serghei Sakurov, Vsevolod Larionov etc. Într-o categorie aparte se înscriu Sandri Ion Șcurea și Serghei Lunchevici, care, deși s-au mai filmat la „Moldovafilm”, nici într-un caz nu se identifică doar la paragraful „actori de film”.

Cu actorii-interpreți ai eroilor lirici interacțiunea regizor – actor purta un caracter *ab initio* mult mai conflictual, primul prin puternica sa voință și posesivitatea despotică, ținându-i, după cum mărturisese mai târziu Mihai Volontir (sic!), pe cel de-al doilea mereu într-o demoralizantă stare de o perpetuă nelămurire. Spre deosebire de interpretele care erau grațiate, deoarece aproape întotdeauna trăiau cu o consacrare totală

propriii istorii de dragoste, interpretii rolurilor erau tratați nu ca ființe apropiate, ci, mai degrabă, ca rivali și concurenți, fiind constrânși să-i demonstreze, înainte de toate, loialitatea absolută, și numai după aceea să fie acceptați în calitate de *alter egouri* ale regizorului. Totuși, în cadrul acestor relații tensionate s-au conturat mai multe modele, ce aduc o lumină nouă asupra personalității artistice și umane a cineastului.

De primo, aș vrea să subliniez un paradox care ține de structura contradictorie a ființei lui Emil Loteanu. Manifestările exterioare, adesea atât de nedrepte, chiar crude față de actori, nu însemnau nici într-un caz ură și sfidare, ci mai degrabă intimitatea relației familiale, când îți poți permite orice. Or, aproape toți actorii basarabeni, mai puțin cei din Moscova, erau considerați de regizor drept copiii lui, pentru care purta răspundere toată viața. Legătura aceasta sufletească cu acei ce au pățimit împreună cu el întru Artă nu se putea eclipsa nici de cele mai dezlănțuite manifestări de furie. Or, așa îi părea maestrului nu întotdeauna însă, și actorilor...

Pentru prima oară ecuația regizor – actor s-a manifestat sub semnul afectiv al corelației originare părinte – copil în cel de-al doilea film al lui Emil Loteanu – „Poienile roșii” – în edificarea *alter egoului* său cinematografic Andrei Gruia – „Orășeanul”. Rapsodul neîntrecut al eternului feminin în artă relevă propriile frământări referitoare la nesăbuița bărbătească de a nu-și recunoaște și aprecia în viață propria jumătate. Andrei Gruia, interpretat de Victor Voinicescu-Soțchi, se naște din primul său examen de conștiință, când Emil Loteanu își analizează retrospectiv impactul uneia dintre peregrinările jurnalistice în sânul păstorilor moderni. Anume autobiografismul personajului îl impulsionează pe regizor să fie necruțător față de slăbiciunile, infantilismul, superficialitatea, chiar și lașitatea, împărțînd vina cu acela care comite un sacrilegiu. Victor Voinicescu-Soțchi conturează un personaj fermecător și dezinvolt, fără să observe cum hăturile regizorului îl situează în făptașul tinereții rănite. Sentimente puternice și trăiri autentice nu sunt prezente în jocul actoricesc la modul firesc, ci sunt mai degrabă mimate. Deși Victor, ca mai târziu și Mircea Voinicescu-Soțchi, era dus de mână ca un copil de Emil Loteanu, ca să nu rătăcească în jungla cinematografică, acești actori au putut să existe doar în aerul oxigenat de furtunosul talent al părintelui, asfixia producându-se în filmele altor regizori.

Adevărata împlinire în spațiul legăturii intime părinte – copil i-a fost hărăzită lui Emil Loteanu când s-a întâlnit cu Grigore Grigoriu. Trei personaje emblematice din cinematograful lui Emil Loteanu: Sava Milcu, Radu Negostin și Loico Zobar, interpretate de Grigore Grigoriu cu dăruire, întruchipează un bărbat

ideal prin virilitatea ingenuă, sobrietatea, severa stăpânire de sine, demnitatea neînduplecabilă și un curaj nesimulat de a privi în față destinul. Cu toate acestea, fiecare este purtătorul unei pasiuni aparte: cea a posesivității, a consacrării eroice, a idolatrizării libertății.

După interpretarea rolului vigurosului Sava Milcu din „Poienile Roșii”, Grigore Grigoriu devine la libera lui alegere un Sancho Panza timid al regizorului, care mai presus de orice dorește să-l ocrotească pe mentorul său de vânturile năprasnice ale vieții. Loteanu însă nu se încumetă să-și suprime superioritatea, chiar cruzimea față de valetul său. Există un paradox neîndurător în această disociere, deoarece deși Emil Loteanu l-a descoperit pe Grigore Grigoriu, l-a inițiat în arta actorului, care i-a adus o faimă mondială, tot el i-a insuflat frica de a nu fi vrednic statutului de discipol al celebrului maestru. Această angoasă se observă deja în „Lăutarii”, știrbind din integritatea și eroismul dârz al lui Radu Negostin, sporind în „Șatra”, în care actorul luptă cu neîncrederea în corespunderea statutului său de actor statutului ancestral al personajului.

Venerația neștirbită a actorului, care avea răbdarea să aștepte ani la rând jinduitul rol plămădit de demiurgul său, dar și să fie admis ori respins din spațiul vieții private a maestrului, se explică prin necesitatea vitală a lui Grigore Grigoriu de a se afla în aria gravitației ilustrului artist. Fără să-și dea seama, nu din frică, ci din adorație față de forța talentului regizorului, dar și de strălucirea personalității sale de o vastă cultură, actorul i-a rămas cel mai fidel prieten și admirator pentru totdeauna.

Când, spre stupoare, idolul său a fost impus să se refugieze la Moscova, a devenit imediat avocatul lui, apărându-l de invidia și ranchiuna celor rămași pe ruinele cinematografiei moldovenești. Nu voi uita niciodată, că cel mai nefericit om din Sala Kremlinului, unde se desfășura în 1986 faimosul congres revoluționar al Uniunii Cineaștilor din fosta URSS, a fost nu hăituitul Emil Loteanu, alungat de pe tribună prin fluierat și furtunoase aplauze denigratoare, ci Grigore Grigoriu, care n-avea cum să-l apere de mulțimea furioasă. Într-un interviu, la scurt timp după trecerea maestrului în neființă, a spus cu disperare că nu mai știe pentru ce să trăiască. Avea o paloare tragică a unui orfan într-o lume devenită brusc străină. Lumea cu care nu se va mai împăca și pe care o va părăsi curând, la finele aceluia an fatidic al morții demiurgului său...

Deși în ecuația părinte – copil, cel de-al doilea îi ierta totul părintelui, Grigore Grigoriu a știut să-i moștenească simțul acut al virtualităților filmice, manifestându-se cu promptitudine nu numai în filmele lui Emil Loteanu, ci și în „Gustul pâinii” al lui Valeriu Gagiu și Vadim Lîsenko și „Noaptea de-asupra lui Cili” a lui Sebastian Alarkon.

Un alt tip de comuniune dintre regizor și artist se cristalizează între Emil Loteanu și Sandri Ion Șcurea. Aici, păstrându-se formula familială, se profilează mai degrabă o legătură de esență frățească, consolidată de apartenența la aceeași generație șaizecistă – promovarea aspirațiilor spirituale și maximalismului romantic. Anume începând cu Mircea Lașcu în interpretarea inspirată a lui Sandri Ion Șcurea în „Așteptați-ne în zori” se profilează un tip distinct de erou liric cu preeminența unei firi visătoare, ancorate în intense trăiri sufletești și valențe creative ale spiritului visător.

Pentru Sandri Ion Șcurea – unul dintre emblematicii actori ai teatrului-minune „Lucefărul” – întâlnirea cu Emil Loteanu a fost una providențială. Strălucitul actor la mijlocul anilor '60 a reușit să cucerească cu desăvârșire atât publicul teatral din Chișinău, cât și pe cel din Moscova. Teatrul avangardist „Lucefărul” de sorginte vahtangovistă a solicitat din plin una dintre sclipitoare ipostaze ale harului actoricesc al lui Sandri Ion Șcurea, cel al improvizației și al burlescului expansiv.

Emil Loteanu însă l-a dislocat pe actor în coordonatele unui tragic personaj romantic. Interpretarea rolului ofițerului român care a trecut granița pentru a lupta pentru utopiile revoluției ruse, ce s-au dovedit mai târziu nu numai amăgitoare, ci și odioase, a fost marcată de o dăruire aproape extatică a lui Șcurea, atestând regăsirea ideală a ființei sale în spațiile ancestrale ale melancoliei și nostalgiei. De aceea destinul și moartea lui Mircea Lascu, spre deosebire de ceilalți revoluționari, conține acea pondere sugestivă care certifică atât profunzimile prototipurilor universale, cât și a celor etnice. De fapt, Emil Loteanu îl înscrie pe Mircea Lașcu în contextul eroilor-martiri ai pasiunii romantice de a schimba lumea. Sandri Ion Șcurea aduce pe ecran nu un personaj concret, ci ceea ce am putea numi zbulciumul etern al căutării rostului existențial. Concretul vizual al cinematografeii, cu tehnica nemaiîntâlnită a prim- și gros-planurilor, apropie fața, dar mai ales ochii actorului, dăruindu-i spectatorului participarea la „revărsarea inimii”, cum se întâmplă în scena execuției ofițerului român, când ochii personajului emană o călătorie interioară în profunzimile epocilor istorice ale constituirii ierarhiei de valori spirituale ale neamului. Am putea numi în contextul gînteii actoricești doar câțiva actori basarabeni ai tuturor timpurilor, printre care, neîndoios, excelează Mihai Volontir, Sandri Ion Șcurea, Serghei Lunchevici, reprezentând nu numai în filmele lui Emil Loteanu, ci și pe scenă, culmile capacității etnice la paragraful spiritualizării tragicului.

Sandri Ion Șcurea revine exact peste un deceniu în cinematograful lui Emil Loteanu printr-un alt personaj cu virtualități confesionale ale *alter egoului*.

Este vorba despre boierul Antal din „Șatra...”, unde se evocă o altă ipostază a eroului romantic, surprins în faza dramatică a marelui singuratic, periclitat de spulberarea tuturor viselor încântătoare ale tinereții apuse. Iată de ce întâlnirea, în vâltoarea apocaliptică a crepuscului unei epoci istorice, ce nu-și mai deslușește rostul, a tinerei și mândrei țigance, îl readuce în spațiul efervescent al mitului visului romantic, aureolat nu numai de epoci grandioase și mirifice, ci și de chipul femeii-regine. În expresivitatea ochilor actorului, care emană intensitatea incredibilă a vieții interioare a unui romantic exemplar, în prim-plan, din melancolia seculară, se desprind halourile unei speranțe îmbătătoare de a regăsi din nou centrul ființei sale. Aceste sclipiri incandescente însă sunt parcă zăvorâte într-un chenar obscur al celor mai tragice premoniții. Nu numai pitorescul și dârzul Loico Zobar, ci și nobilul blond devine în acest film un *alter ego* al lui Emil Loteanu. Presimțirea înfrângerii sălășluiește anume în ochii acestui personaj ce nu-și mai știe calea. Astfel, Ion Sandri Șcurea devine un medium al celei mai tainice confesiuni a artistului, care pentru prima oară simte dogoarea unei flăcări năprasnice, ce se apropie ca o fatalitate de aripile visurilor sale călăuzitoare.

Mult mai complex și tensionat s-a configurat relația lui Emil Loteanu cu Mihai Volontir – interpretul rolului lui Mihai Adam din „Această clipă”. În cazul de față, nu era vorba de un neofit în artă, Volontir excelând în ipostaza unui actor de teatru în vogă, dar și a unui debutant în cinematografie, care din primul său film „Se caută un paznic” a reușit să surprindă din mers specificul jocului actorului de film. Taciturnul, dar încapăținatul actor, care va deveni fenomenal anume la paragraful firescului absolut al actului actoricesc, se opunea vehement exteriorizării trăirilor interioare ale eroului său, dar și stilului expansiv și patetic al temperamentalului regizor.

Pe parcursul filmărilor însă Mihai Volontir a început să se pătrundă de un respect față de dăruirea, până la istovire, a regizorului, unei teme mărețe – războiul civil din Spania, care a devenit, după cum mărturisea el, o parte din biografia sa spirituală. Mărinimia sufletului i-a permis lui Mihai Volontir să împărtășească sinceritatea compătimirii și suferinței față de faptul că „adevărul n-a reușit să iasă biruitor” [8, p.?), afiliindu-se acestei chemări romantice a lui Emil Loteanu. De aceea, în paralel cu eroul său Mihai Adam, actorul a trecut printr-o regenerare spirituală, acceptând până la urmă venerația regizorului față de eroismul sufletului mândrilor spanioli, în care regăsea și el virtuțile unei idealități absolute. Or, Mihai Volontir a manifestat nu numai înțelepciune, ci și o sensibilitate aparte față de drama personajului, axând rolul pe ispășirea cumplitului sentiment al vinei, dată fiind orbirea an-

terioară atât a personajului, cât și a lui proprie. Astfel, îmblânzirea firii introverte a actorului se efectua nu atât prin metodele dictatoriale, cum se întâmpla adesea cu alți actori, ci prin captivarea cu virtuțile și sensurile spirituale majore, exprimate pe ecran.

Unicul lucru pe care nu i-a putut ierta lui Emil Loteanu Mihai Volontir se referă la faptul că regizorul a recurs la o tacită dedublare a rolului, sonorizându-l cu propria voce. Or, deși a mizat pe virilitatea bărbătească, pe care o emana chipul actorului prin sobrietatea și pudoarea emotivă, regizorul a considerat oportună completarea chipului bravului pilot Mihai Adam cu intonațiile distincte în care vibrează pasiunea firii sale explozive. Deși filmul prin această tranzacție a câștigat la paragraful *pasiune și patos*, minunatul actor s-a simțit dezmoștenit pe nedrept.

În cazul „duelului” cu Serghei Lunchevici, situația s-a dovedit a fi cea mai complexă și tensionată, deoarece Emil Loteanu în filmul său de apogeu „Lăutarii” nu a mai avut nicio șansă să aplice metoda pygmalionică în colaborarea cu Serghei Lunchevici – muzicianul în mai multe ipostaze: dirijor, interpret, compozitor, care a trăit toată viața în zodia acestor muzicanți anonimi-pelerini eroici, ce au păstrat pentru posteritatea metafizică sufletul românesc, având astfel tot dreptul să se considere un mai bun cunoscător al forului intim al rapsozilor români. Serghei Lunchevici a regăsit și el în făptura tragică a lui Toma Alistar propriul său *alter ego*, devenind apriori un rival al regizorului.

Emil Loteanu se confruntă cu cea mai importantă alegere din toată cariera sa cinematografică, deoarece în rolul arhetipal al lui Toma Alistar erau înscrise megamesajele creației sale. Regizorul nu avea motive plauzibile să aibă dubii în alegerea celebrului dirijor și interpretului nepereche a melosului popular, care a moștenit de la lăutari măiestria cântării la vioară – sora de suflet a lăutarilor. Or, Emil Loteanu nici nu a putut visa la o asemenea compatibilitate... și totuși, deși înțelegea în sine sa că nimeni altul decât Serghei Lunchevici nu răspunde exigențelor filmului, în joc fiind însuși succesul operei sale confesionale, nu reușea să-și reprime caracterul exploziv și o tacită gelozie, lezând prin posesivitatea sa agresivă amorul propriu și demnitatea profesionistă și umană a muzicianului de la Dumnezeu, Serghei Lunchevici, care nu i-a putut ierta că a fost tratat ca un neofit.

Disensiunile inerente dintre doi monștri sacri, cât ar părea de paradoxal, au determinat acutizarea la Serghei Lunchevici a compasiunii față de singurătatea cumplită a lui Toma Alistar (așa se simțea și el pe platoul de filmare!), dorința de evadare și cumplitul dor de altă viață, ce i se citeau în ochii extrem de expresivi, aproape hipnotici prin paroxismul trăirilor tragice. O altă etapă în înstrăinarea artistului Serghei

Lunchevici de artistul Emil Loteanu a generat o a doua intervenție a regizorului în miezul artei actorului de film, când Loteanu a sonorizat cu propria voce monologurile cutremurătoare ale lui Toma Alistar. Ca și în cazul rolului lui Mihai Adam, și aici nimeni nu poate tăgădui că regizorul o face cu multă inspirație, iar tembrul și dicția sunt impecabile. Serghei Lunchevici, care s-a înfrățit cu Toma Alistar, nu avea cum să nu se simtă nu numai jignit, ci și trădat ca artist și om.

Această stare de spirit sfâșietoare se acutizează prin fenomenul conștientizat mult mai târziu – regăsirea sa în eroul spiritual Toma Alistar – se înscrie nu numai la paragraful pătimașei dăruiri până la uitarea de sine, ci și la cel al tragicelor presimțiri ale solitudinii glaciare, ce i-a fost sortită lui Serghei Lunchevici în ultimii ani ai existenței, pe care o va curma el singur, ajuns la culmile disperării și ale neînțelegerii cu lumea. Aflând despre modul în care a murit Serghei Lunchevici, Emil Loteanu a fost cutremurat de coincidențele semnificative dintre destinele personajului și artistului.

Astăzi, când trec pe bulevardul Ștefan cel Mare, sunt frapată de fiecare dată de semnificația providențială a situării celor două plăci comemorative consacrate lui Serghei Lunchevici și Emil Loteanu, vizavi una de alta. Mereu am senzația că se uită cu jind unul la altul, regăsindu-se în oglinda timpului ca doi frați gemeni, care și-au pus viața pe altarul artei și au plecat prea devreme și în împrejurări tragice.

Ceea ce ține de colaborarea lui Emil Loteanu cu celebrii actori ruși, observăm imediat un paradox care nu a fost conștientizat nici până astăzi. Critica vehementă a filmelor „moscovite” se bătea cap la cap cu o vădită satisfacție din partea actorilor versați, care s-au lăsat cu evidentă plăcere ghidați de un „venetic”. Această discrepanță semnificativă se explică prin faptul că în plină desfășurare a plictisului dezolant al stagnării, manifestat printr-o dezumanizare tacită a demersului artistic, regizorul basarabean i-a cucerit pe maeștrii consacrați prin virtualitatea evadării în spațiile celor mai misterioase zone ale existenței umane, libertății („Șatra...”), iubirii („Dulcea și tandra mea fiară”), creației („Anna Pavlova”).

Într-un interviu televizat, Oleg Iankovski a mărturisit că este impresionat de Emil Loteanu – adeptul unui cinematograf mai pitoresc, mai emotiv, mai aproape de suflet și spirit, în care el și-a descoperit o fațetă actricească nebănuită. Astfel, rolul lui Kamișev a devenit unul de reviriment în biografia artistului, care a părăsit teritoriul searbăd al eroului social în favoarea celui romantic (vezi rolurile sale ulterioare în filmele neoromantice ale lui Mark Zaharov, dar și în dramele „Îndrăgostit din propria dorință” și „Zboruri în somn și aieva”). Într-o altă măsură și modalitate,

dar la fel de epatantă a fost evoluția în rolul cneazului a interpretului celor mai „sovietizate” personaje din cinematografia ex-URSS – Kiril Lavrov, care a demonstrat o încântare adusă la o complăcere totală în interpretarea unui rol de o factură socială absolut diferită. Ceea ce ține de cel de-al treilea personaj, marele actor dramatic Leonid Markov, și el în „Dulcea și tandra mea fiară” a atins culmi noi în exprimarea suferințelor cumplite ale unei dragoste târzii. În „Anna Pavlova” o pleiadă de renumiți artiști ruși, printre care îi evidențiem pe V. Larionov în rolul magnificului Diaghilev și S. Sakurov în cel al genialului Fokin, au manifestat performanțe mult mai sugestive și nuanțate ale jocului actoricesc decât în filmele anterioare.

Nu cred că ar fi o exagerare să constatăm faptul că anume neoromanticul împătimit Emil Loteanu a descoperit la reputații actori ruși valențele creative neexploatate de regizorii autohtoni. Or, anume ecorurile eterne ale „sufletului ancestral” (G. Jung), care palpiteză în creația regizorului, au trezit în forul lor interior nostalgia eternului uman... Astfel s-a configurat în cadrul cinematografiei ex-sovietice un fenomen similar cu cel produs de ponderea originalității

dramaturgiei druziene asupra unei pleiade strălucite de actori de teatru (I. Ilinski, R. Nifontova, L. Dobrajanskaia, N. Pastuhov, E. Lebedev, I. Ledogorov), care, chiar și la o vârstă înaintată au fost hărăziți să-și conștientizeze ipostazele necunoscute ale vocației lor actoricești. Aceste descoperiri nepremediate confirmă o dată în plus ipoteza noastră lansată mai devreme despre „rolul diasporei moldovenești” în procesul fățiș al boicotării rigorilor absurde ale realismului socialist [9, p. 162].

Deja la etapa tatonării de teren a aspectului crucial al creației lui Emil Loteanu, exprimat prin triada indestructibilă regizor – erou liric – actor, constatăm virtualitățile incitante ale aprofundării și completării demersului filmologic prin introducerea unor valențe teoretice și metodologice noi din domeniul filosofiei și psihologiei creației.

Teritoriul neexplorat al procesului regăsirii, înstrăinării, dezamăgirii reciproce, până la urmă, concilierii în numele artei între regizor și artist conține, neîndoios, niște zăcăminte ascunse la paragraful dimensiunii psihanalitice a actului cinematografic.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Plămădeală A.-M. Mitul și filmul. Chișinău: Epigraf, 2001, p. 17.

2. Plămădeală A.-M. Eroul liric în ipostaza de *alter ego* al creației lui Emil Loteanu din spectrul arhetipului Anima-Animus. În: Arta. Seria Arte audiovizuale, 2017, p. 75.

3. Frigara, Xavier. Emil Loteanu, Les fantasmés d'un moldave // Image et son. Revue de Cinema, nr. 377, novembre 1982.

4. G. Jung. Ranccontres et interwies. Paris 1995, p. 76.

5. Plămădeală A.-M. Eroul liric... p. 76.

6. Ibidem, p. 79.

7. Ibidem, p. 81.

8. Липков А. Эмиль Лотяну, Москва: Бюро пропаганды советского киноискусства, М. 1983./ Lipkov A. Emil Loteanu, Moskova: Biuro propagandî sovietskogo kinoiskusstva, M., 1983.

9. Plămădeală A.-M. Emil Loteanu: un cunoscut necunoscut. În: Akademos, nr. 4 (43), p. 162.

Dumitru OLĂRESCU

Interferența limbajelor – poetic și cinematografic – în creația lui Anatol Codru

Rezumat

Interferența limbajelor – poetic și cinematografic – în creația lui Anatol Codru

Critica literară a consemnat faptul că poetul Anatol Codru s-a afirmat printr-un mod aparte profund metaforic de redare a realității, perfecționându-și mereu creativitatea expresivă.

În poezia lui Anatol Codru conjugarea organică a realului cu metafizicul, a baladescului cu suprarealismul, a expresiei arhaice/biblice cu neologismul se efectuează adesea prin procedee și figuri de stil spontane. Iar, după afirmarea poetului Anatol Codru în arta filmului, sesizăm în creația sa poetică o percepere mai dinamizată a realității, exprimată prin procedee și modalități specifice limbajului cinematografic. Acest fenomen artistic/estetic original pentru limbajul poetic, stimulat de influența limbajului filmic, se exprimă prin dinamizarea mișcării, prin *cinetism* ca rezultat al *vizualizării*.

Astfel, Anatol Codru apelează în creația sa poetică la aplicarea creatoare a unor procedee și efecte din limbajul cinematografic cu scopul de a amplifica intensitatea stării poetice, de a spori semnificațiile expresiei sau imaginii artistice.

Aceste idei pentru o estetică comparată, cu referire la corelațiile literatură ↔ film, vor fi argumentate cu exemple din poezia codriană în care autorul a utilizat în contextul limbajului poetic unele modalități de expresie cinematografică, precum stop-cadru, raf-panorama, montajul, contrapunctul, unghiulația, decupajul ș. a.

Cuvinte-cheie: Anatol Codru, limbaj cinematografic, limbaj poetic, contrapunct, stop-cadru, raf-panoramă, accelerarea vitezei, interferența limbajelor.

Summary

Interference of languages - poetic and cinematic - in the creation of Anatol Codru

The literary criticism noted that the poet Anatol Codru affirmed himself by a special way of rendering the reality, which is profoundly metaphorically perceived. He achieved this by constantly improving his expressive creativity.

In Anatol Codru's poetry, the organic conjugation of reality with metaphysics, of the ballad with surrealism, of the archaic / biblical expression with the neologism is often done through spontaneous procedures and figures of style. And, after the poet Anatol Codru's affirmation in the art of film, we notice a more dynamic perception of the reality expressed by procedures and modalities specific to the cinematic language in his poetic creation. This original artistic / aesthetic phenomenon for the poetic language, stimulated by the influence of film language, is expressed by dynamism of movement, through *kinetics* as a result of *visualization*.

Thus, Anatol Codru appeals to his poetic creation for the creative application of some procedures and effects from the cinematic language in order to amplify the intensity of the poetic state, to enhance the meanings of expression or artistic image.

These ideas for a comparative aesthetics with reference to literature ↔ film correlations are argued with examples from the Codrian poetry in which the author used in the context of poetic language some ways of cinematic expression such as stop-frame, raf-panorama, montage, counterpoint, angling, cutting up, etc.

Key words: Anatol Codru, cinematic language, poetic language, counterpoint, stop-frame, raf-panorama, acceleration of speed, interference of languages.

„Dacă o fi să mă las de filmul documentar, ar trebui să mă las și de poezie. Căci chiar dacă am început a face filme cu mult mai târziu decât a scrie versuri, asta nu înseamnă că documentarul mi-ar fi vitreg. Sunt gemene, frate, în sufletul meu. Sunt două și numai două – ca plămâni...”
(Anatol Codru)

În prezent cinematografia reprezintă o artă de o supremă sinteză artistică, cu un limbaj extrem de complex. Grație tehnicii și tehnologiilor performante din industria cinematografică, artele audiovizuale și, în mod special, filmul, trec printr-o evoluție vertiginosă, exercitând un profund impact asupra altor genuri de artă – fapt ce provoacă multiple mutații de ordin artistic, estetic și psihologic.

Vom încerca o elucidare a repercusiunilor artistice și estetice ale impactului limbajului cinematografic asupra celui poetic, cât și procesul de interferențe ale acestor limbaje în creația poetică a lui Anatol Codru.

Cu scopul de a evidenția unele dintre trăsăturile esențiale ale creației poetului-cineast și ale cineastului-poet Anatol Codru, am selectat o serie de opinii elaborate de-a lungul anilor de către cunoscuți oameni de artă și cultură.

„Versurile poetului Anatol Codru, dinamice, agitate, și mereu tensionate, au introdus, categoric, o nouă voce în literatura noastră. [...] Anatol Codru vede lumea în culori calde și reci, în linii mișcătoare, în măreție epopeică sau în îngustime grotescă, în lumină sublunară blândă, fiind structural un neoromantic, sau în nuanțe pământii, schimbând adesea pana și penelul, cu lira orfică și camera cinematografistului [...].

Scurtmetrajele lui Anatol Codru au nerv, vibrează; le privești cu un fior. Ele se derulează nu în mod indiferent, ci în chip asociativ: sunt documente și metafore. Cadrele au fior poetic, jocul planurilor dându-le un sens mai adânc.

[...] Anatol Codru e un adevărat poet al ecranului” (acad. Mihai Cimpoi).

„...Trăind mai mult într-o lume a metaforei și a mitului, Anatol Codru propune cititorului o poezie inovatoare, profund sugestivă și bogată în implicații filosofice latente, modernă în sensul larg al cuvântului atât prin sensibilitatea și viziunea artistică asupra realității, cât și prin ideile și modalitățile de expresie vehiculate. E o poezie – rod al unei fantezii asociative înnăscute și al unui temperament artistic de o molipsitoare energie vitală.

Sub pana lui Anatol Codru cuvintele capătă o logodire metaforică nemaîntâlnită la alți poeți, făcând ca versul lui să colcăie de sugestivitate, revelație, con-

cretețe plastică, și să intuiască de multe ori ceea ce la prima vedere nu se poate concepe și exprima prin mijloace directe ale limbajului rațional” (acad. Mihai Dolgan).

„Anatol Codru crede cu toată ființa în puterea miraculoasă a metaforei și își înalță poemele pe soliditatea și energiile ei sacre [...]. El atinge cele mai înalte zone ale poeziei, situându-se astfel printre cei mai înzestrați poeți ai scrisului românesc” (poet, acad. Grigore Vieru).

„Ca mănuiitor de condei Anatol Codru este cu totul ieșit din comun. El e un poet *sui-generis*, care în scrisul nostru nu și-a avut un model precedent și, probabil, nu-și va avea nici imitatori direcți. Pana lui ascuțită și îndărătnicită nu vrea să respecte nici un fel de canoane și postulate ale scrisului și tocmai de aceea generează un fel de *modus scribendi* inimitabil și irepetabil în tradiția literelor românești” (acad. Anatol I. Ciobanu).

„Credem că la mijloc este felul său unic de a fi, de a exista în literatură. Intuim că pentru el metafora nu prezintă o povară; în intimitatea laboratorului său metafora nu este decât un instrument de lucru, ca oricare altul în literatură. Astfel zis, povara căutării, plămuirii metaforei se transformă, tot atunci, în bucuria găsirii, savurării imaginii dense sub aspectul comunicării și agreabile sub aspectul exprimării” (dr. hab. Ion Ciocanu).

„Anatol Codru a fost un „enfant terrible” al cinematografiei moldovenești. Era un om care gândea în metafore și nu admitea categoric platitudinea searbădă, naturalistă” (Ion Ungureanu, actor, regizor).

„Cel ce-a murit cu fruntea pe liră, poetul Anatol Codru, avea pe masa de lucru mai multe poeme ne terminate, unele fiind proiecte cinematografice.

Codru intră în fiecare dintre filmele sale ca într-un poem. Iar într-un poem se intră ca într-o catedră. Făcându-ți semnul crucii și cerând binecuvântarea harului. Al celuiia cu care Cel de Sus te-a înzestrat la naștere. Or, Anatol Codru a fost un artist născut, nu făcut. [...] Filmele lui sunt metafore...” (poet, acad. Nicolae Dabija).

„Anatol Codru este o personalitate complexă a culturii românești din Basarabia, poet de primă mărime al generației sale dublat de o certă vocație cinematografică. [...] Trebuie remarcat că Anatol Codru a creat specia de documentar artistic în Moldova dintre Prut și Nistru, continuată cu succes și de alți cinești” (doctor, profesor Theodor Codreanu, România).

„Poezia codriană are un avantaj al ei *sui-generis* care o pune mai presus de una de călăuză și de roabă a cuvântului, ea izvorând propriu-zis zeește dintr-un suflet creator profund și sensibil la vibrațiile și la mutațiile cosmice ale ideii, ale lirismului, fiind în

consonanță intimă cu zbuciumul adânc al locului și al spațiului carpato-danubian-pontic și apolinic. [...] Cel mai mare poet român transnistrean al secolului al XX-lea” (Tudor Palladi, critic literar, poet).

„...În metaforă poezii români din Basarabia au un lider sălbatic în talentul lui de a nu fi comun cu nimeni, dar absolut cu nimeni: Anatol Codru.

E un reflex autohton în cuvintele dânsului, o vrajă care te pătrunde și te ridică la cer. E o nesfârșită litanie de pietre scumpe” (Gheorghe Vodă, poet).

Aceste opinii conțin unele din calitățile mai importante ale creației poetice și cinematografice, cultivată cu multă dăruire de poetul și cineastul Anatol Codru, care la 1968, când a debutat în arta cinematografică, avea deja editate cărțile de versuri *Noapți albastre* (1963), *Îndărătnicia pietrei* (1965), *Meșterul Manole* (1968, în limba rusă) și publicate mai multe cicluri de poezii și traduceri.

Fenomenul care ne interesează – impactul limbajului cinematografic asupra creației poetice a lui Codru – a fost semnalat de mulți critici literari, oameni de artă și cultură, după ce Codru absolvă „școala” de film (Cursurile superioare de scenaristică și regie de film documentar, Moscova) și se afirmă ca regizor în arta filmului de nonficțiune.

Se știe că procesul de sintetizare a mai multor arte a condiționat genetic formarea tuturor componentelor artei cinematografice, impunând-o, totuși, să-și găsească limbajul ce dispune de propria sa gramatică, sintaxă, semantică, stilistică. Dar, imediat după afirmare, acest limbaj manifestă influențe semnificative asupra constituției artelor ce l-au generat.

Serghei Eisenstein, eminent cineast și teoretician al artei cinematografice, este unul dintre primii exegeți care a elucidat influența filmului asupra artelor și literaturii.

Astăzi, civilizația noastră aflată sub genericul „epoca imaginii”, confirmat și adoptat în plan global, asistă la diverse mutații artistice și estetice ale limbajului cinematografic, care își impune insistent regândirea și redefinirea sa asupra constituției tuturor artelor – proces actual și comun cinematografiilor contemporane de ficțiune și de nonficțiune. Dar, după justa concluzie a teoreticianului francez André Bazin, „paradoxul cinematografului este că exprimă ideea abstractă prin intermediul reprezentării celei mai concret posibile realități. [...] Tot ce se întâmplă pe ecran poartă un coeficient de realism pe care nu-l poate pretinde nici o altă tehnică figurativă. Îl percepem ca pe un decal al lumii exterioare, există ca obiect reflectat într-o oglindă. Filmul este totdeauna reprezentație și limbaj, însă prima și universală sa înțelegere este în reprezentație” [2, p. 218]. Aici noțiunea de „reprezentație” va semnifica aspectul specta-

culos al unei realități. Anume acest aspect este important pentru limbajul cinematografic ce îl face solicitat de alte limbaje, inclusiv de cel poetic, care potențază prin diversitatea modalităților de expresie și prin profunzimea fondului ideatic, dar fiind absolut diferit de cel filmic. Una din multiplele definiții ale limbajului poetic ne demonstrează într-un mod exhaustiv, după părerea noastră, esența acestui limbaj: „Expresia poetică reprezintă o formă superioară de cunoaștere aflată sub semnul universalității, fiindcă poezia leagă universalul de particular și părțile existenței în armonia întregului” [5, p. 10]. Iar în concepția semiologului Iuri Lotman limbajul poetic se definește ca „participant la o semioză universală” [10, p. 137]. Pe când pentru criticul literar Roland Barthes, limbajul poetic reprezintă „...o abatere de la normă, este un „antilingvaj” [6, p. 238].

Cam în același registru ideatic se înscriu opiniile mai multor cercetători din acest domeniu: „Literatura e un limbaj deviant de la norma vorbirii comune, așa cum arată în secolul nostru Leo Spitzer. Alți cercetători au propus pentru ideea de deviere alte echivalențe: violare (Jean Cohen), deformare (Jean Mukarovsky), anomalie (Tzvetan Todorov), subversiune (J. Peytard)” [5, p. 14].

Toate acestea necesită o comprehensiune deosebită pentru a percepe drept calități superioare ale limbajului poetic, care are menirea de a ne propulsa „spiritualicește” pe alte meridiane ale conștientului și inconștientului, ale realului și irealului, ale frumosului și sublimului.

După mai multe cercetări, criticul și teoreticianul literar Aliona Grati ajunge la o concluzie generalizatoare: „Limbajul poetic este afectiv (se adresează emotivității omului), sugestiv (deșteaptă reprezentări prin strategii aluzive), opac (lipsit de direcție și transparență), alogic (diferit de logica științifică), conotativ (potențază multiple semnificații), muzical (eufonic, creând armonii expresive), unic (incomutabil, lipsit de sinonimie totală), deschis spre multiple lecturi” [9, p. 264].

După această bogăție și diversitate de calități, modalități și posibilități ale limbajului poetic, al felului său de a fi și de a se impune în literatură, exprimând realitatea la modul universal, ar părea cam paradoxală apelarea acestuia la limbajul cinematografic, care, chiar dacă în prezent este „...un limbaj extrem de complex și variat, capabil să transcrie cu suplețe și precizie nu numai evenimentele, ci și sentimentele și ideile” [11, p. 282], se prezintă „standardizat” sau stereotipic, „tehnicist” și mai „universalizat” în modalitățile sale de expresie – calități imprimare genetic în natura artei cinematografice ce nu poate exista indisolubilă de industrie. Și în aceste condiții ea, totuși,

poate influența poezia, „care e metalingvistică” (Mihail Bahtin), cu un limbaj firav de sensibil – metaforic.

Acest fenomen se poate explica parțial și prin faptul sesizat de Marcel Martin, care menționa că, spre deosebire de literatură, „cinematograful, condamnat la o estetică fenomenologică, constrâns să descrie din exterior efectele obiective ale comportamentelor subiective, trebuie să depună mari eforturi pentru a arăta, în mod mai mult sau mai puțin direct sau simbolic, conținuturi mentale dintre cele mai secrete, atitudini psihologice dintre cele mai subtile” [11, p. 282]. Și în aceste teze ale teoreticianului francez, prin expresia sa despre „efecte exterioare”, se conține ideea caracterului genetic al reprezentației sau al spectaculozității, obținută prin toate componentele limbajului cinematografic, utilizat, după cum am menționat anterior, în cadrul limbajului poetic.

Chiar de la începuturile carierei cinematografice a lui Anatol Codru, reputatul critic de literatură și artă Mihai Cimpoi a întrevăzut proiectul scenariului cinematografic, ce se afla la baza unor poeme ale lui Codru. Și anume „tendința de a surprinde ritualul mut al vieții: senzația zămisirii, germinării, facerii și desfacerii, „tocmirii” și statornicirii, continuării formelor și „miticelor puteri”. Lucrurile pleacă să se așeze într-o ordine frumoasă, sub semnul unui mit general sau al unei sărbători” [3, pag. 184].

În concepția profund motivată a lui Mihai Cimpoi, fenomenul de confluență al limbajelor, poetic și cinematografic, în creația lui Anatol Codru nu e ceva accidental sau la modă. El se evidențiază după ce poetul Anatol Codru se afirmă și în calitate de cineast. Criticul elaborează mai întâi un succint buletin de identitate al creației poetice a lui Codru, constatând că aceasta „e o vrere nu de a exprima oricum, ci cu o formulă-șoc, surprinzătoare prin inefabilul alăturării de sensuri, electrocutantă”, apoi va remarca fenomenul cercetat de noi drept „nota individuală pe care o impune în contextul poeziei șaizeiciste, ce constă într-o viziune *dinamizată*, stimulată de *procedeele cinematografice*, însușite ca regizor de filme...” [4, p. 19].

Menționăm că Mihai Cimpoi, dispunând de o anumită experiență în arta cinematografică, fiind autor de scenariu al câtorva filme documentare, este inițiat, fie chiar modest, în estetica limbajului cinematografic, depistează exact unele procedee cinematografice, referindu-se și la funcțiile lor artistico-estetice în contextul limbajului poetic: „Influența cinematografului (dacă putem vorbi de o influență și nu de o modalitate de reprezentare comună, exprimând aceeași individualitate creativă) se întrevede indiscutabil în axarea generală pe *mișcare*, de unde *cinetismul* vădit programatic ca rezultat al *vizualizării*, în retrospectivă, în *panoramări* de oameni și evenimente, în *cola-*

je, în *fixări de cadru* (*succesiuni de imagini*), *alternări rapide de planuri*” [4, p. 19].

În acest context Mihai Cimpoi abordează problema „...dacă putem vorbi de o influență și nu de o modalitate de reprezentare comună, exprimând aceeași individualitate creativă” [4, p. 19]. Ținând cont de complexul proces de germinare a substanței poetice, metaforizarea totală a realității, interpretarea imprevizibilă a celor mai diverse metafore, simboluri, arhetipuri și a multor imagini ancestrale, ne face să înclinăm spre ideea că opera lui Codru conține și „influența respectivă” și „modalitatea de reprezentare comună”.

Aptitudinea sa de filmolog, Mihai Cimpoi și-o manifestă, în cunoștință de cauză, și prin depistarea unor repercusiuni artistico-estetice ale procedeele cinematografice: „Privirea spre lucruri ale poetului e intermediată evident de camera de luat de vederi, care *apropie* și *distanțează*, încetinește și *acelerează*, *mărește* și *dinamizează*” [4, p. 19].

Pentru exemplificarea acestor idei Mihai Cimpoi selectează două strofe din poezia lui A. Codru *Sub bolta cerului* – un argument concludent, căci în aceste strofe, imaginate în echivalent cinematografic, se proiectează un întreg film, poetic în esența sa, și în care se conturează unele efecte cinematografice depistate de exeget: „Ca strugurii sunt pruncii la Goian,/Și leagănele sunt cât o fântână,/Și flamura se leagănă pe sat,/Și plugurile se scaldă în țărână.//Bour arând e dealul dimprejur,/Și floarea viei ține-a scaldătoare,/Și păsările-mprăstie pe culmi/Lumina pârguită pe ogoare”.

Vom încerca să identificăm în creația poetică a lui Codru echivalentele cinematografice ale ideilor și sugestiilor, efectuate de Cimpoi, referitoare la impactul limbajului filmic asupra celui poetic, precum și depistarea altor procedee cinematografice utilizate efectiv de către cineastul Codru în creația sa poetică și să le găsim definițiile teoretice și funcțiile acestora din perspectiva limbajului poetic.

În mai mute poeme Anatol Codru aplică un procedeu, frecvent utilizat în arta cinematografică cu denumirea de *raf-panoramă* (mișcare rapidă de panoramare): „La nunta mea, să-mi fie dragă,/Eu voi pofti o lume-ntregă:/ Pădurea albă de ninsoare/ Cu ciutele ieșite-afară,/ Pofti-voi brazii în pereche,/Cu cușma pusă pe-o ureche,/Luceferi logodiți cu ape,/Legăți în cruce cu prosoape./Veni-va grăul, apa, glia,/ Din slăvi veni-va ciocârlia./ De-aici și până-n fundul zării. /Veni-vor toți plugarii țării” (*Cântec în prag*).

Un alt efect, împrumutat de către poet tot din arsenalul limbajului cinematografic, este *stop-cadru*, constituind oprirea instantanee a acțiunii: „Tu, Alexandru Busuioc, pe sat/ Ții câte-o pâine – alături de-o făclie” (Învățătorul).

Mihai Cimpoi vorbește de „succesiuni de imagini”, are în vedere *montajul* – procedeu care, conform concepției mai multor corifei ai artei și teoriei cinematografice (S. Eisenstein, L. Kuleșov, B. Balazs, A. Bazin ș.a.), este modul de gândire al filmului sau, conform definiției teoretice, „montajul constituie fundamentul absolut specific al limbajului filmic [...], este organizarea planurilor unui film în anumite condiții de ordonare și de durată” [11, p. 156].

Esența artistico-estetică a montajului a fost expusă foarte reușit de Serghei Eisenstein, afirmând că „montajul este o idee care ia naștere din ciocnirea a două planuri independente” [11, p. 190], generând o altă idee absolut nouă sau un *tertium quid* – un al treilea ceva (Ernest Lindren). Exhaustiv s-a expus la această temă teoreticianul André Bazin, în definiția căruia montajul constituie „crearea unui sens pe care imaginile în mod obiectiv nu-l conțin și care își are originea în relațiile lor” [2, p. 31].

Toate acestea îl fac pe Serghei Eisenstein să ajungă la concepția mereu actuală: „Juxtapunerea a două fragmente de film seamănă mai mult cu produsul decât cu suma lor” [2, p. 190].

În evoluția artei cinematografice s-au afirmat mai multe tipuri de *montaj*: *paralel*, *narativ*, *asociativ*, *expresiv*, *impresionist*, *expresionist* ș. a.

Menționăm că toate aceste tipuri de expresie cinematografică sunt utilizate creativ de Anatol Codru în creația sa poetică. Un exemplu de *montaj paralel*, adică de alternare simultană a două sau a mai multor acțiuni, poate servi poemul său *Baladă*: „Când lanul se dase arat la o parte, /Morții veneau cântând printre flori, /Iar Gheorghe era într-o țară departe/ Cu plugul strigând la vreo patru feciori:/- Băieți, la o parte, că tata vă ară,/ Hai, treceți la pluguri, că-i iar primăvară...”. Acest exemplu conține, de fapt, și unele particularități ale *montajului asociativ*, în care, prin intermediul juxtapunerilor imprevizibile de planuri cinematografice, se creează asociații, metafore și simboluri cu profunde și multiple semnificații și idei. Astfel, precum în cunoscutul poem *Și va fi atât de simplu*: „Bate frig de la origini,/ Cerul scapără polei,/ Și-o să-ncep și eu a ninge/ peste toți străbunii mei”.

Criticul literar Mihai Dolgan, un alt exeget al creației poetice codriene, scria: „Anatol Codru e tocmai poetul care urmărește în permanență să surprindă unitatea și contradicția interioară a lucrurilor și fenomenelor, unitatea lumii în genere, să dezvăluie cum materia primară se continuă în materie superioară, omenindu-se, cum unele lucruri se prelungesc dialectic în alte lucruri, cum în toate lucrează necunten un fel de vase comunicante umanizatoare, cu finalitate morală, care ne conduc la origini, la rădăcini, la arhetipuri” [8, p. 23].

Prin aceste considerații M. Dolgan a intuit în poemele lui Anatol Codru și mecanismele altui procedeu cinematografic, precum *anșeneul* – utilizat frecvent în operele filmice, definindu-se prin „înlocuirea gradată a unei imagini cu alta prin suprapunere” [14, p. 148]. Noțiunea provine din limba franceză de la cuvântul *enchainé* (înlănțuit), adică înlănțuire de imagini. Drept variantă de echivalent al acestui procedeu poate fi poemul *Prolog la marele început*: „Fântâna, care din pământ,/ E mama mea călătorind prin țară,/ Nu lacrima, ci cântu-i s-a răsfrânt /Peste feciori a doua oară.// Of, dar mama ce-a fost? – Cântec./Ploaie peste grâu, fierbinte,/Ce-a pătruns în noi departe/ Cum e cântecul de leagăn,/Tors din firul lunii nouă/ Când se varsă printre ramuri. //Oh, și peste depărtare – ochii mamei,/Ochii mamei,/ Văd,/ Cuvântă/ Și ne muștră...”.

Unele efecte metaforice, simbolice, uneori și psihologice, se obțin prin procedeu de *supraimpresiune*, ce are multe afinități cu *anșeneul*, constituind, „o întrepătrundere, o suprapunere a două sau a mai multor imagini” [11, p. 221]: „Fulguri de lasere,/Înflorește mazărea,/Am vorbit cu o pasăre./Sus pe ceruri, ierbile,/ Dănțuiesc, superbe./Vorbesc cu proverbele...” (*Sus pe ceruri, ierbile*).

Cu o veritabilă viziune analitică concepe fenomenul impactului limbajului cinematografic asupra poeziei codriene criticul literar Ana Bantoș, care percepe în acest fenomen o abatere de la tradiționalism, o „modernitate a poeziei”, considerându-l drept un avantaj față de confracții săi – Vlad Ioviță, Vladimir Beșleagă, Grigore Vieru, Gheorghe Vodă, Victor Teleucă, Serafim Saka, Liviu Damian ș. a. – „prin faptul că s-a afirmat la confluența dintre literatură și cinematografie (...). Activitatea de cineașt i-a favorizat implicarea, într-o măsură mai mare, și în procesul de modernizare a poeziei. Poate anume din această cauză mai tinerii săi confracți, cel puțin într-o anumită perioadă, și-l revendicau ca model” [1, p. 65]. Dar menționăm că tot acest motiv era și unul dintre care creația lui Codru nu întotdeauna era comprehensibilă și acceptată...

Atenție fenomenului respectiv i-a acordat și criticul literar Elena Țau, deslușind mai multe momente semnificative, rezultate din confluența genului poetic cu cel al artei cinematografice. În poemul *Muzeul de la Trifănești*¹, percepe proiecția unui întreg discurs cinematografic, inspirat de o rebeliune a țăranilor din localitate, în centrul lui aflându-se „eul” liric al poetului, care „nu încetează să analizeze, să reflecteze și să generalizeze” [15, p. 75].

Prezentăm un fragment din studiul Domniei Sale, în care se configurează o serie de procedee comune limbajului cinematografic, depistate în creația poetică a lui Anatol Codru. Vom încerca să definim aceste

procedee din perspectiva limbajului cinematografic.

„În culoarea și *perspectiva* („modalitate de intensificare a senzației de spațiu și de volum a imaginii”)² icoanelor vechi din muzeul de la Trifănești, de la impresiile trăite nemijlocit în fața vechilor icoane (*stop-cadru* – definiția acestui procedeu a fost expusă anterior): („Albastru tragic din icoane – /Mucenicie de Ioane, /Și-aceste clopote, de atunci, /Îmi pare Ion vuind pe cruci” (aici apare aluzia la *coloana sonoră* – component important al filmului), eul alunecă pe firul memoriei afective, la evocarea, prin prisma unei metonimii simbolice, a trecutului (*Flash-back* – întoarcerea în trecut) nostru de suferință și sacrificiu: „Genunchii noștri, cei dintâi – /Pe ruguri parcă își răz bun/ Genunchii alți genunchi străbuni” [15, p. 76].

În continuare Elena Țau ne propune un fragment de studiu și mai dens în apelările poetului Codru la limbajul cinematografic: „Filmul imaginărilor lui, regizat de un maestru al efectelor cinematografice, relevă o *structură mitico-simbolică biplană* de certă originalitate. *Primul plan* se referă la un prezent istoric continuu și focalizează o horă simbolică în flăcări, jucată în țintirim peste alte hore ale străbunilor de sub pământ („Iau foc cămășile de in /Pe hori jucate-n țintirim...”). *Planul secund* vizează un trecut durativ, cu prelungiri în prezent, și actualizează efigia părinților, care „s-au zidit/ În hore de sub pământ,/ Și horele cetăți le sunt!”. Această proiecție vizuală în mișcare (a horelor în flăcări, pe care urmașii le joacă peste horele cetăți ale strămoșilor zidiți în cimitir) transcrie imaginar niște cercuri ale nemuririi însăși, sugerând persistența în timp a spiritului de neînving al neamului, circuitul veșnic al energiilor și forțelor nescuate ale ființei lui (...)” [15, p. 76].

Astfel, criticul Elena Țau reușește să pătrundă chiar în structurile narațiunii audiovizuale cu impact direct asupra poeziei codriene, vizând *structura bipolară*, diferențiază funcțiile *prim-planului* (evidențierea stării individului filmat) și ale *planului secund* (poate fi de orice dimensiune, dar are o importanță mai mică) la *focalizarea* (cumularea optică sau prin montaj a mai multor acțiuni), în cazul respectiv, a unor efecte exterioare, dar spectaculoase ca „hora în flăcări, jucată în țintirim peste alte hore”, adică printr-o suprapunere de mai multe imagini – ceea ce constituie esența procedurii de *supraimpresiune*. Iar ideea despre *planul secund* „ce vizează un trecut durativ cu prelungiri în prezent” schițează un reușit exemplu pentru procedeuul cinematografic *anșeneu*.

Atentă la esențe, dar și la nuanțe, Elena Țau percepe în poetica lui A. Codru și o îmbinare armonioasă dintre efectele cinematografice de ordin exterior cu cele de factură interioară, menționând că „eul liric, zăbovind în fața vechilor icoane, sesizează că din ra-

mele lor năboiesc magnifice *efluvii* ce regenerează și sacralizează „noi timpi” și „noi Ioni” [15, p. 76].

Astfel încercăm să ne imaginăm aceste idei în echivalent filmic: zăbovind în fața vechilor icoane (*stop-cadru*) „privind” cum din rama de „icoane”, adică în cadrul ecranului „năboiesc magnifice efluvii” („evantai de linii ce apar pe pelicula cinematografică la dezvoltare, producând ulterior pe ecran efectul mișcării rapide”), iar procesul de „regenerare și sacralizare” îl concepem conform efectului de *zeitraffer* („filmare încetinită, secvențială, prin intermediul căreia se reflectă scurgerea timpului. Se utilizează la filmarea proceselor ce decurg foarte încet: creșterea plantelor, a cristalelor, evoluția microorganismelor etc.”).

Autoarea studiului respectiv exemplifică aceste idei pornind de la versurile: „Auzi? / Se crapă ramele: din nimb / Erup cu frunțile noi timpi / De noi Ioni, străluminând/ Icoana plaiului meu sfânt!...”. Menționăm că efecte exterioare spectaculoase conțin chiar și unele cuvinte ca „erup”, „străluminând”, precum și expresia „crapă ramele”. Cu certitudine că poetul le-a plasat în acest context grație valențelor sale „cinematografice”...

Ideea de confluențe ale artelor a generat concomitent cu acelea de artă, de genuri și de limbaje. Și, chiar dacă artele evoluau conform particularităților sale estetice, a apărut problema de artă pură, despre care, mai târziu, deja în epoca cinematografului, reputatul teoretician de film André Bazin va consemna că acest concept are sens și „...se referă la o realitate estetică la fel de greu de definit cât și de contestat. În orice caz, dacă un amestec al artelor rămâne posibil, ca și amestecul genurilor, nu înseamnă că orice mixtură este fericită. Există încrucișări fecunde ce cumulează calitățile lor care l-au procreat, există și hibrizi seducători, dar sterili, după cum există, împerecheri monstruoase care nu generează decât himere”. [2, p. 75]. În acest context menționăm un aspect, pe care l-am numit convențional „motomotizarea limbajelor”, ce include unele idei comune cu cele expuse mai sus. E vorba de mai multe încercări ale cineastului Anatol Codru „de a ecraniza” imagini artistice din creația sa poetică. Spre exemplu, pentru filmul *Neam de pietrari*, cineastul Codru face trimitere la poemul său *Pietrarii*. Vă propunem o strofă: „Pietrarii-au coborât departe,/C-auzi în pasul lor sunând, /Cum cade piatra de pe piatră,/Cad secolii bătuți în rând”. Poemul conține filosofie, istorie și destin. E însăși curgerea timpului în univers... Pe când echivalentul cinematografic e foarte modest, simplist: un individ pozează lângă o stâncă de piatră...

Chiar și dintr-o perspectivă semiotică, adică a semnificării semnelor (iconilor – în cazul respectiv), e prea puțin pentru formula filmică a imaginii poe-

tice, a substanței sugestive conținută în poemul *Pietrării*, emblematic pentru creația poetică a lui Anatol Codru. În acest caz să ne amintim de mereu actualul postulat despre faptul că a face film nu înseamnă a te limita la o traducere a conceptului în imagini, dar chiar a gândi în imagini. Aceste idei se referă și la limbajul poetic, la poezie, care „... înseamnă un mod de gândire, și anume un mod de gândire prin imagini” [13, p. 39].

Lipsa până în prezent a unor cercetări mai ample ale fenomenului respectiv se explică, în primul rând, prin cunoașterea modestă a teoriei limbajului cinematografic și a nivelului scăzut de cultură cinematografică, fiindcă acestea, afară de intuiție și deducție, necesită și studii speciale și experiență în domeniul celei de a șaptea arte. Dar rămâne important că unele aspecte semnificative ale fenomenului de confluențe ale limbajelor cinematografic și poetic în creația lui Anatol Codru au fost depistate și evidențiate.

Spre exemplu, criticul literar Anatol Moraru va consemna: „Fiind și un redevabil poet al ecranului, Codru va utiliza adecvat în poezia sa și o tehnică modernă de cinema” [12, p. 39], evidențiind procedeul *flash-light* („parte a acțiunii filmului, de obicei de scurtă durată (dinamică), situată în trecut față de acțiunea principală” [7, p. 123]).

În calitate de argument se propune poezia *Univers: „Unghi/Triunghi,/ Pătrată piatră: Poartă la pute-*

rea/Patru./Artă”/Suntem siguri că acest argument nu corespunde definiției procedurii de flash-light, dar e salutabil procesul căutărilor într-un domeniu complex și prea puțin studiat.

Afară de procedeele cinematografice vizate, opera poetică a lui Anatol Codru este influențată de mai multe formule filmice, precum încetinirea (*ralenti*), accelerarea sau inversarea mișcării imaginii, elipsele, insertul, contrapunctul (împrumutat din arta muzicală) ș. a.

Astfel, în baza unor argumente concrete, putem concluziona că impactul limbajului cinematografic asupra celui poetic amplifică intensitatea stării poetice, sporește semnificațiile expresiei sau imaginii artistice.

O studiere minuțioasă a modalităților de expresie atât în creația poetică a lui Anatol Codru, cât și în cea cinematografică, condiționează concluzia că în ambele cazuri se declanșează acea energie inspiratorie, ce generează fenomenul de influențe reciproce ale limbajelor, dominate de expresii dinamice ale imaginii profund poetice, elaborate cu multă dăruire de către poetul-cineast și de cineastul-poet Anatol Codru.

Toate acestea generează multiple efecte artistico-estetice și psihologice, ce îi acordează creației lui Anatol Codru profunzime și originalitate.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE:

1. Bantoș A. Recuperarea autenticului. În: Anatol Codru. Mitul personal. Chișinău: Editura Pro Libra, 2016.
2. Bazin A. Ce este cinematograful? București: Minerva, 1968.
3. Cimpoi M. Alte disocieri. Chișinău: Editura Cartea moldovenească, 1971.
4. Cimpoi M. Po(i)etica lui Anatol Codru. În: Anatol Codru. Mitul personal. Chișinău: Pro Libra, 2016.
5. Crăciun Gh. Introducere în teoria literaturii. Chișinău: Cartier, 2003.
6. Dicționar de termeni literari. București: Editura Academiei RSR, 1976.
7. Dicționar. Tehnica filmului de la A la Z. București: Editura Tehnică, 1979.
8. Dolgan M. De la figura de stil la mitul personal. În: Anatol Codru. Mitul personal. Chișinău: Editura Pro Libra, 2016.
9. Grati A., Corcinschi N. Dicționar de teorie literară. Chișinău: ARC, 2017.
10. Lotman Iu. Studii de tipologie a culturii. București: Editura de stat pentru literatură, 1970.

11. Martin M. Limbajul cinematografic. București: Meridiane, 1981.

12. Moraru A. Despre poezia lui Anatol Codru. În: Anatol Codru. Mitul personal. Chișinău: Ed. Pro Libre, 2016.

13. Șklovski V. Arta ca procedeu În: Teoria limbajului poetic. Iași: Editura Universității Al. I. Cuza, 1994.

14. Tehnica filmului de la A la Z. București: Editura Tehnică, 1979.

15. Țau E. Citire în pietrele de neam. În: Anatol Codru. Mitul personal. Chișinău: Ed. Pro Libra, 2016.

NOTE ȘI COMENTARIU:

¹ În 1969 cineastul Anatol Codru realizează filmul *Biografie*, axat pe rebeliunea antimoșierească (1909) a țărănilor din satul Trifănești, care a fost înăbușită de escadroanele de dragoni, trimise de guvernatorul Basarabiei.

² Notă: sublinierile ne aparțin, iar definițiile ce țin de limbajul cinematografic, luate între paranteze, sunt extrase din mai multe surse: *Tehnica filmului de la A la Z*, *Limbajul cinematografic* (Marcel Martin) *Ce este cinematograful?* (André Bazin), *Dicționar cinematografic* (Cornel Cristian, Bujor T. Râpeanu) ș. a.

Mircea Eliade și text literar vs. text cinematografic, dramatic...

Rezumat

Mircea Eliade și text literar vs. text cinematografic, dramatic...

Conform opiniei lui Boris Eikhenbaum, literatura în cinema are un statut special, nefiind nici *punere în scenă*, nici *ilustrare*, ci *traducere* în limbaj cinematografic. Literatura reprezintă în opinia criticului rus un material extrem de bogat pentru a fi transformat în limbaj cinematografic. El opinează că orice roman este un posibil film, că reprezintă un potențial scenariu. Textele lui Eliade sunt scenarii veritabile de teatru sau film, de unde paradoxul traducerii lor în aceste limbaje, în detrimentul textelor special scrise pentru astfel de demersuri, cum este cazul pieselor lui de teatru. De același tratament au parte textele sale traduse în alte limbi. Adaptarea/traducerea nu este un simplu instrument, ci o operație de lectură complexă, care depinde de cultura și lumea de referință a autorului și a spectatorului. Ca și în cazul textului literar, la lectură interferează, conform teoriei lui Umberto Eco, nivelele de cooperare textuală, lumea posibilă și cea de referință, cooperarea interpretativă și cea critică, autorul de text și cititorul acestuia co-operând, con-lucrând. Extrapolând, regizorul va fi la lectura unui text pe care vrea să-l traducă în limbaj dramatic sau cinematografic. Principala problemă ridicată de traducerea textelor scriitorului român este aceea a relaționării textului original cu versiunile în alte limbi sau limbaje (teatral, cinematografic) după care s-a făcut transpunerea.

Cuvinte-cheie: Mircea Eliade, text literar, text dramatic, punere în scenă, ilustrare, traducere, adaptare.

Summary

Mircea Eliade and literary text vs. cinematic, dramatic text ...

According to Boris Eikhenbaum, literature in cinema has a special status, being neither *staged* nor *illustrated*, but *translated* into cinematic language. Literature, according to the Russian critic, is an extremely rich material to be transformed into cinematic language. He believes that any novel is a possible film, it is a potential scenario. Eliade's texts are real scenarios for theater or film, from which the paradox of their translation into these languages emerges to the detriment of the texts specially written for such aims, as is the case with his plays. His texts translated into other languages share the same treatment. Adaptation / translation is not a simple tool but a complex reading operation, which depends on the author's and viewer's culture and world of reference. As in the case of the literary text, reading, according to Umberto Eco's theory, interferes with the levels of textual cooperation, the possible and the reference world, the interpretative and critical cooperation, the author and his reader co-operate, work together. Extrapolating, the director will be reading a text he wants to translate into a drama or cinema language. The main problem raised by the translation of the Romanian writer's texts is that of linking the original text with the versions in other spoken languages or the theatrical, cinematographic ones according to which the transposition was made.

Key words: Mircea Eliade, literary text, dramatic text, staging, illustration, translation, adaptation.

Conform opiniei lui Boris Eikhenbaum, literatura în cinema are un statut special, nefiind nici *punere în scenă*, nici *ilustrare*, ci *traducere* în limbaj cinematografic [1, p. 204]. Literatura reprezintă în opinia criticului rus un material extrem de bogat pentru a fi transformat în limbaj cinematografic, «de la prendre (...) comme livret pour des scénarios» [1, p. 205]. El opinează că orice roman este un posibil film, că reprezintă un potențial scenariu. Textele lui Eliade sunt scenarii veritabile de teatru sau film, de unde paradoxul traducerii lor în aceste limbi, în detrimentul textelor special scrise pentru astfel de demersuri, cum este cazul pieselor lui de teatru. De același tratament au parte textele sale traduse în alte limbi decât cea de origine. În această situație, însă, există diferențe de receptare a unui autor într-o altă limbă și cultură decât cele de origine, cu atât mai mult prin intermediul unei limbi intermediare (cum s-a întâmplat cu versiunea în limba engleză a romanului *Maitreyi*). Adaptarea/traducerea nu este, după cum apreciază Michel Serceau, un simplu instrument, ci o operație de lectură complexă, care depinde de cultura și lumea de referință a autorului și a spectatorului: ea nu este «un simple véhicule des contenus et sujets, ni même des mythes véhiculés par les oeuvres littéraires. Elle est (...) une opération de lecture qui dépend de la culture et du monde de référence de l'auteur, du spectateur» [7, p. 95]. Ca și în cazul textului literar, la lectură interferează, conform teoriei lui Umberto Eco din *Lector in fabula*, nivelele de cooperare textuală, lumea posibilă și cea de referință, cooperarea interpretativă și cea critică, autorul de text și cititorul acestuia co-operând, con-lucrând. Extrapolând, regizorul va fi la lectura unui text pe care vrea să-l traducă în limbaj dramatic sau cinematografic în aceeași ipostază ca un cititor obișnuit care, în primă fază, vede lumea textului prin intermediul experienței personale ca lector și intervine în lumea lui de sensuri. Trebuie să fie un bun cititor, în termenii lui Nabokov, un recititor al textului, „un cititor activ și creativ” [5, p.3]. Cititorul-recititorul gestionează lumea de sensuri a textului, o adaptează, conform experienței personale de lectură, universului cultural în care s-a format etc. Adaptarea depinde de factori complecși, ea trebuind a fi înțeleasă din perspectiva epistemologică în care se înscrie literatura: «comme transformation des actes de parole, codification du discours dans l'ensemble de codifications propres à une culture et une société, telle qu'elles ont évolué et restent tendues entre la langue et l'écriture» [7, p. 41]. Principala problemă ridicată de traducerea textelor scriitorului român este aceea a relaționării textului original cu versiunile în alte limbi după care s-a făcut transpunerea.

Textul eliadesc performat în alte limbi artistice. Exemplu de traduceri înlănțuite. Diluarea mesajului original. Îndepărtarea de sursă

Oferim ca exemplu romanul *Maitreyi* [6, p.78-88], publicat în limba română în 1933 la Editura Cultura Națională. A fost tradus în limba franceză în 1950 de Allain Guillerrou cu titlul *La nuit bengali*, la Editura Gallimard, versiune după care regizorul Nicolas Klotz realizează în 1986 un film pentru marile ecrane—*The Bengal Night*, pentru care a avut la dispoziție și traducerea în limba engleză, făcută defectuos după cea franceză, semnată de Catherine Spencer. Mac Linscott Ricketts sesizează sincopile acestei traduceri înlănțuite, care puteau fi eliminate prin utilizarea directă a textului original. Regizorul realizează și un tele-film în trei părți plecând de la versiunea de lungmetraj, difuzat câțiva ani mai târziu de programul ARTE, TV France, pe 13, 20 și 27 mai 1995. Demersurile de acest tip nu pot conduce decât la sincopile de receptare, îndepărtarea de mesajul textului, reconfigurarea lui într-o formulă străină textului literar și diluarea mesajului acestuia.

Dezavantajele traducerii

E interesant de urmărit—și acest text nu este singurul care generează astfel de probleme—raportul dintre un text literar, transpunerea lui în alte limbi ale artei, impactul avut asupra operei autorului textului în ansamblu și întoarcerea asupra autorului însuși, a literaturii lui, printr-o re-lectură. La re-lectură, printr-o lectură plurală, sintetică, edificatoare, care ne ajută să deslușim noi sensuri ale textului sursă. Textul francez și varianta lui în engleză al unui scriitor român, echipa de actori francezi, americani, bengalezi, filmările în India, controversile legate de *Maitreyi* însăși, care a creat probleme echipei de cinești pe parcursul filmărilor prin procesele intentate, schimbările care au fost făcute în text din motive obiective sau comerciale—toate se contopesc într-un amestec care prejudiciază originalitatea textului, mesajul acestuia, povestea însăși, cum demonstrăm în capitolul consacrat momentului *Maitreyi*. Prin traduceri multiple în limbi de circulație, un autor devine cunoscut. O traducere deficitară, însă, care se îndepărtează de mesajul textului tradus, diluându-i sensurile, poate face un deserviciu atât operei cât și autorului ei.

Limbajul televizual

Versiunile televizuale ale unor texte literare (filme unitare sau seriale) propun, la rândul-le, alte repere de racord între textul sursă și varianta TV. Acestea reconfigurează aceeași problematică pe care o presupune abordarea cinematografică. Ea se referă la timpul poveștii configurate pe ecran, la raportul personaj-

actor, la concentrarea informației narative în scene și secvențe, la decupajul selectat în textul original, concertarea (re)surselor-coloană sonoră, ecleraj, spațiu de joc, costume, machiaj etc. – în realizarea unui produs artistic hibrid totalizant. Ca și filmul de lungmetraj, spectacolul de televiziune se concretizează printr-un act de compoziție și limbaj. Realitatea artistică, audiovizuală, ia ființă într-un spațiu și timp artistice speciale, în care concertează: configurarea scenelor, planurilor, secvențelor, episoadelor (dacă este cazul), procedeele de filmare, poetica punctului de vedere și cea a cronotopului (preluate din spațiul literaturii), nivelurile configurative ale obiectului estetic (conținutul, reprezentat de materialul evenimential, idee, temă), elemente constitutive (subiect, motiv, leitmotiv). Versiunea serială introduce în plus o componentă psihologică, datorată decupajului temporal, al fragmentării filmului, ceea ce presupune un efort afectiv din partea telespectatorului pentru a face cât mai firesc legătura cu episodul anterior.

Limbajul radiofonic vs. text literar

Versiunea radio a unui text literar presupune concentrarea jocului actorilor pe voce, iar receptarea va fi configurată de acest aspect. Lipsa vizualizării prin mișcare corporală, mimică, costum, machiaj duce la o concentrare a jocului în voce, inflexiunile acesteia, timbrul, tonalitatea, muzicalitatea suplinind ceea ce într-un spectacol de teatru este susținut prin repere vizuale. Cortina muzicală este, în teatrul radiofonic, un element principal, care susține informația narativă și ajută receptarea.

Limbajul plastic vs. text literar

Și mai complex decât versiunile televizuală, radiofonică, cinematografică, acest limbaj presupune concentrarea temei narative la un singur aspect, selectarea unei secvențe din textul sursă, reprodus vizual, cromatic și redarea lui reconfigurată. Concentrarea informației narative se realizează la nivel cromatic, prin preluarea unor date care ajută stabilirea racordului de sens, complementaritatea între cele două coduri pe care le presupun opera scrisă și opera plastică.

Versiunea audiobook vs. text literar

Variantă de abordare a textului literar similară versiunii radiofonice, varianta audio a acestuia reprezintă o modalitate de compromis a receptării literaturii, impusă de cutumele societății de consum. Comodă și implicând un efort minim de receptare (eliminând actul lecturii) varianta audio a unui text presupune, în primul rând, o selecție de fragmente reprezentative, în ideea redării fidele a informației narative a operei, în cazul în care în această versiune

este transpus un roman, ale cărui dimensiuni nu permit, într-un spațiu temporal limitat, lectura integrală. Lectura acestor fragmente este realizată de obicei de actori cunoscuți sau, mai rar, de înșiși autorii textelor. Ca și în teatrul radiofonic, vocea actorului care citește încearcă să suplinească ceea ce într-un spectacol de teatru este susținut de efortul concertat al actorilor, costume, gestică, mimică. Spre deosebire de varianta radiofonică, unde, de obicei, fiecare personaj este interpretat de un actor, în versiunea citită un singur actor interpretează toate personajele, adaptându-și vocea în funcție de personajul pe care trebuie să îl redea vocal. Demersul transpunerii implică, totuși, problema adaptării vocii pe conținutul mesajului textului literar, pentru transmiterea lui fidelă.

Limbajul muzical vs. text literar

Ca și cel plastic, limbajul muzical este unul complex. Relația sa cu textul literar presupune demersuri mai mult sau mai puțin dificile de realizare a racordului între conținutul de sensuri al textului scris și al celui muzical. Limbajul muzical cunoaște diverse forme de performare, stiluri, modalități de concretizare care, în relație cu textul literar, presupune demersuri mai mult sau mai puțin dificile. Muzica de cameră, jazzul, opera lirică, muzica instrumentală, cea electroacustică etc. vin cu instrumente și forme de exprimare diferite, preluând elemente din materialul literar pe care-l remodelează astfel încât esența acestuia, nucleele purtătoare de sens să se regăsească și să fie recunoscute în limbajul altei arte decât cel în care a fost inițial formulat.

II. Eliade despre cinema

Deși nu la fel de abundente ca abordările problematicii teatrului ca subiect de jurnal sau de operă literară, referințele lui Mircea Eliade la arta cinematografică apar și ele. Atât ca simple observații de cinefil exprimate în eseuri sau în paginile de jurnal, pe marginea vizionării unor filme, cât și ca opinii exprimate cu ocazia unor anchete sau interviuri realizate de diverse reviste literare. Astfel, în 1932, despre cinematograful opina că acesta „cultivă cea mai onorabilă facultate a omului: fantezia, activitatea fantastică, aventura, paradoxala rupere de cotidian și trăirea într-o lume feerică. Filmele ar trebui discutate, comentate, promovate, perfecționate. Nu trebuie să le criticăm esteticește sau ‘spiritualicește’, ci să le amplificăm substanța fantastic. Ele sînt romanța și cavalerismul epocii moderne. Ele satisfac setea de fantastic, de creație a unei lumi ideale, *don quijotești* - fără morală și fără eroism, poate, dar nu mai puțin fecundă în sugestii, în viață fantastică” [2, p. 66-67]. În altă parte: „cinematografia are încă această imensă posibilitate

de a povesti un mit și de a-l camufla minunat, nu numai în profan, dar până și în lucrurile aproape degradate sau degradante. Arta cinematografică operează atât de bine cu simbolul încât nici nu-l mai vedem, doar îl simțim, mai târziu” [3, p. 162].

În 1978, în convorbirea cu Claude-Henri Rocquet, *L'Épreuve du labyrinthe*, [la întrebarea referitoare la cinema și mit în societatea modernă – „*cinematografia (...) n-a fost (...) pentru omul modern unul din locurile privilegiate de întâlnire cu mitul?*”, Eliade răspunde: „Cred într-adevăr că cinematografia are încă această imensă posibilitate de a povesti un mit și de a-l camufla minunat, nu numai în profan, dar până și în lucrurile aproape degradate și degradante. Arta cinematografică operează atât de bine cu simbolul încât nici nu-l mai vedem, doar îl simțim, mai târziu” [3]. În sprijinul acestei idei, oferă ca exemplu *Clovnii* lui Fellini, despre care spune: „Doar într-un film ca acesta văd imensele posibilități ce le deține cinematografia de a reactualiza marile teme mitice și de a folosi anumite simboluri majore sub forme neobișnuite” [3].

La fel ca și în cazul teoriilor și concepțiilor despre teatru, proza lui Eliade conține scenarii de film sau opinii referitoare la arta cinematografică, formulate de personajele sale, prin tehnica rezumatului. Cea mai amplă abordare de acest gen o aflăm în *Nouăsprezece trandafiri*.

Ieronim Thanase, personaj-cheie, este regizorul filmului *Copiii nimănuui*, „cel mai bun film socialist al secolului” [4, p. 248]. Filmul este considerat o capodoperă, „respectând întocmai, până la literă, etica și estetica socialistă” [4, p. 248-249]. Scenariul filmului este descris prin tehnica rezumatului: Niculina „găsisese, ascunși, într-un hambar părăsit, ultimii copii dintr-o școală întreagă, fugiți din sat cu o săptămână mai înainte, când începuse bombardamentul, și murind de atunci unul după altul de foame, de frig, de oboseală. Și pentru că nu aveau nici măcar o coajă de pâine uscată, Niculina a început să le povestească, să cânte, să danseze, și treptat o lumină nefirească transfigurase hambarul. Și începeau să apară, pe rând, pe măsură ce Niculina vorbea despre ele, tot felul de păpuși și animale, vii sau împăiate, și fete tinere care păreau când zâne, când slujnice, când acrobate,

și Niculina le arăta, ținându-l de urechi, un iepure alb, sau un elefant minuscul de mucava, care încerca să-și ascundă trompa... Și apoi, pe neașteptate, se aud zurgălăii săniilor, și înțelege...” [4, p. 249]. Este schițată și întreaga regie a receptării: „Critica subliniase că feeria e perfect compatibilă cu viziunea realist-socialistă. Căci cei patru copii care supraviețuiesc se întorc mai târziu în satul părăsit, unde ultimii locuitori trăgeau să moară printre ruine, și, improvizând un șantier semănând mai mult cu o vastă casă de păpuși, se apucă să construiască ceea ce la început părea un imens hambar, dar care curând se dovedește a fi altceva: dormitor, sală de mese, școală, infirmerie, sală de gimnastică, bibliotecă. Ieronim introdusese cu mare abilitate ideologia și vocabularul socialist; spectatorul afla întâmplător că cei patru erau pionieri, că șantierul lor vestea „construirea socialismului”, că legendele pe care le povesteau și baladele pe care le cântau evocau mitologia dacilor și scene memorabile din trecutul țărilor românești” [4]. Și aici, excese de megalomanie, transferate personajului: „Așa cum era de așteptat, *Copiii nimănuui* a luat premiul I la concursul internațional de la Cannes. Câteva săptămâni în urmă, filmul rula în toată Europa și fusese deja angajat în Statele Unite și în America Latină. (...) Și apoi, fără motiv, filmul a fost retras. S-a aflat mai târziu că mulți critici străini, care scriseseră entuziaști despre *Copiii nimănuui*, vedeau în acest film genial cea mai virulentă satiră a sistemului socialist...” [4, p. 249-250]. Se observă în această abordare teoretică și a artei cinematografice în cadrul unei opere de ficțiune-descrierea filmului lui Ieronim după rețetarea pieselor de teatru, apelând la tehnica rezumatului și schițarea unor didascalii interne, amănunte cu grijă distribuite în textul romanului, care să faciliteze dirijarea receptării-înclinația autorului spre arta dramatică, pe care o abordează dirijoral și implicat.

Implicarea lui Eliade, prin demersul literar și /sau academic, în problematica artei teatrale și cinematografice se înscrie în sfera amplă a problematicii lumii contemporane și a sacralului, legătura acesteia cu divinitatea, cu regăsirea conexiunilor sacrale în Babelul modernității, a coerenței, a armoniei originare. Teatrul, imaginarul, Spectacolul – reinvestit cu valențele prime – pot oferi soluția Salvării.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Eikhenbaum Boris. «Littérature et cinéma», în V. Chklovski, B. Eikhenbaum, B. Kazanski, E. Mikhalkov, A. Moskvine, A. Piotrovski, I. Tynianov, Poétique du film. Textes des formalistes russes sur le cinéma, Introduits et commentés par François Albéra, Traduit du russe par Valérie Posener, Régis Gayraud et Jean-Christophe Peuch, L'Age d'Homme, Laussane, 2008.
2. Eliade Mircea. Solilocvii. București: Editura Humanitas, 1991.
3. Eliade Mircea. Încercarea labirintului, traducere din franceză de Doina Cornea [ediția a II-a]. București: Editura Humanitas, 2007.
4. Eliade Mircea. Proză fantastică, La umbra unui crin. Integrala prozei fantastice, vol. III, Ediție și postfață de Eugen Simion Iași: Editura Moldova, 1994.
5. Nabokov Vladimir. Cursuri de literatură rusă, traducere de Cristina Rădulescu, București: Thalia, 2004.
6. Scarlat Cristina. Romanul *Maitreyi* transpus în limbaj cinematografic. În: *Caietele Mircea Eliade*. Oradea: Editura Grafnet, nr. 5/2006, pp. 78-88.
7. Serceau Michel. «Le cinéma entre mimésis et modernité». În *L'adaptation cinématographique des textes littéraires. Theories et lectures*. Liege: Éditions du Cefal, 1999.

Наталья КРИВУЛЯ

Следуй за прыгающим мячиком и пой с нами. К истории создания первой звуковой анимации

Rezumat

De la urmărirea mingii sărinde și cântarea colectivă până la crearea primei animații sonore

De la inventarea imaginilor în mișcare, creatorii au căutat să le acompanieze cu sunet. Înainte de inventarea cinematografului, E. Reynaud a dat spectacole în teatrul optic în care imaginile în mișcare erau conectate cu sunete. A fost o experiență pre-cinematografică și a reprezentat modelul teatral al spectacolului audiovizual.

Încercări de a sincroniza imaginea dinamică și sunetul au fost întreprinse de T. Edison, S. Meshes, L. Gaumont, O. Kellum, E. Tigerstedt, J. Engel, G. Phocht și J. Massol. Dar sistemele acestor inventatori nu erau perfecte.

Apariția sistemelor optice de sunet-de-film "Fonofilm" ale lui Lee de Forest a fost un pas înainte spre filmul sonor. În 1923, lui i s-a făcut cunoștință cu frații Fleischer – animatori americani remarcabili. Cu participarea lui H. Riesenfeld și a lui E. Fadiman, ei au creat *Red Seal Pictures Corporation* și au lansat seria de filme animate de scurt metraj "Ko-Ko Song Car-Tunes" (cu celebra "minge săritoare"). Scopul lor era ca, înainte de film, auditoriul să cânte împreună melodiile preferate, citind cuvintele de pe ecran. Mingea animată sărea pe silabe ajutând publicul să urmeze ritmul melodiei cântecului. Aceste filme au devenit prototipul de karaoke modern și al spectacolului de animație.

Cuvinte-cheie: film, sunet, experiență pre-cinematografică, sisteme optice de sunet-film, animație.

Summary

From following the bouncing ball and sing-alongs to the creation of the first sound animation

With the invention of moving images, the creators sought to supplement their sound. Before the invention of cinema, E. Reynaud gave performances in the optical theatre, where the moving images were connected to the sound. It was a pre-cinema experience, and it represented the theatre model of the audio-visual show.

Attempts to synchronize the dynamic image and the sound were taken by T. Edison, S. Meshes, L. Gaumont, O. Kellum, E. Tigerstedt, J. Engel, G. Phocht and J. Massol. But the systems of these inventors were not perfect.

The appearance of the optical sound-of-film systems "Phonofilm" by Lee de Forest was a step towards the sound film. In 1923, he was acquainted with brothers Fleischer – outstanding American animators. With the participation of H. Riesenfeld and E. Fadiman, they formed Red Seal Pictures Corporation and began to shoot "Ko-Ko Song Car-Tunes", a series of animated sing-along shorts (featuring the famous "bouncing ball"). "Sing-along" shorts were produced in order for the audience to sing along their favorite songs before the session, reading the words from the screen. The animated ball bounced on the syllables helping the audience to follow the rhythm of the melody of a song. Films became the prototype for the modern karaoke and music animated show.

Key words: film, sound, pre-cinema experience, optical sound-of-film systems, animation.

II

Следи за мячиком /Эффект прыгающего мячика

Несмотря на то, что лента «О, Мэйбл», как и первые ленты серии «Song Car-Tunes», снимались как немые и шли с музыкальным сопровождением, слова в них синхронизировались с музыкой за счет их последовательного появления во время проекции. Кроме того, уже в ленте «О, Мэйбл»

зрители видели белую точку, выполняющую роль указки и прыгающую в темп музыке со слова на слово. Но это еще не был анимационный прыгающий мячик. Он появился только в лентах, снятых в середине 1925 года.

Идея сделать нечто, помогающее зрителям следить за словами песни, принадлежала М. Флейшеру. В одном из интервью он вспоминал¹, что идея со

световой точкой-указкой использовалась им задолго до начала работы над серией «Song Car-Tunes», еще в период Первой мировой войны. В 1917 году он был призван в армию США. В его обязанности входило подготовка новобранцев и объяснение им устройства и принципов работы пушки. Для этого он использовал экранную проекцию, а в качестве указки ему служил световой пучок, направляемый на те или иные элементы изображения. Этот опыт он и использовал для создания первых фильмов серии «Song Car-Tunes». Технически движение световой точки можно было достигнуть при помощи разных способов съемки, например, когда световая точка впечатывается в уже отснятый материал. Но согласно воспоминаниям Д. Хьюмера ими был использован иной метод.

Один из аниматоров студии, одетый в черные перчатки, во время съемки управлял световым пятном, создаваемым осветительным прибором точечного действия. Он перемещал указку со световой точкой люминесцентного света по словам песни, в то время как другой аниматор напевал или наиграл мелодию. Еще один аниматор контролировал передвижение барабана. Он был обтянут черным листом, на котором белыми чернилами были записаны слова песни. Перед барабаном была установлена кашетка, так, чтобы в ее прорезь попадала только одна строка песни. Как только начинали играть музыку, аниматор со световым указателем перемещался по строке от слова к слову или от слога к слогу, следуя темпу и ритму. Данный процесс был весьма трудоемким и требовал сосредоточенности от всей съемочной группы.

Вслед за первым удачным экспериментом Флейшеры представили публике новые ленты, но и в них прыгающего светового мячика не существовало. В них использовались только строки с написанными словами песен, которые постепенно либо появлялись на экране, либо становились более яркими. В других же лентах световой мячик был заменен уже на рисованный, который так же прыгал со слова на слово. Это позволило добиться большей выразительности и точности в движении мячика, более точного соответствия музыкальному ритму. Обращение к анимации ускорило съемочный процесс, так как для создания фильмов использовалась целлулоидная технология, при которой можно было добиться полного синхронизма в движении мячика. Кроме того впоследствии это открыло путь к анимационной игре и замене мячика персонажем. Теперь можно было не только анимировать мячик как указку, но и использовать анимацию букв и слов. В ряде лент Флейшеры использовали данный

прием. Слова могли теперь не только появляться и исчезать, но и преобразовываться. На экране с ними происходили всевозможные метаморфозы. Они могли становиться объектами анимационной игры, передавать эмотивную составляющую за счет изменения своего размера или характера написания. Например, если это был возглас, то буквы могли увеличиваться в размере.

Каждая из них начиналась с анимационной заставки, имеющей смысловую или образную связь с сюжетом песни. В первых фильмах серии из флакончика с чернилами появлялся клоун Ко-Ко и разыгрывал некую сценку, предваряющую песенную часть. Эта сценка всегда кончалась появлением мячика в руке Ко-Ко, который он кидал и тот уже в следующем эпизоде оказывался на словах песни. Мячик мог появляться самым невероятным и причудливым образом.

Впоследствии, наряду с клоуном Ко-Ко слова песен стали предварять более проработанные по сюжету анимационные эпизоды с участием различных персонажей. С участием каких бы персонажей не разыгрывались эти сценки, неизменным оставалось появления мячика в их конце. Он был связующим звеном между анимационными и песенными эпизодами.

Во время проекции слов песни мячик мог заменяться анимационными персонажами, перепрыгивающими со слова на слово, разыгрывающими на словах небольшие анимационные этюды или поясняющие своими действиями слова песни. Кроме того, сами слова могли анимироваться, увеличиваясь или уменьшаясь, терять четкость очертаний, трансформироваться в размерах или превращаясь в анимационные образы.

Использование целлулоидной технологии и рисованного прыгающего мячика оказалось востребованным и при создании лент, вышедших с участием реальных исполнителей. Для того, чтобы на фоне кадра с певцом, исполняющим песню, появлялись в нижней части экрана ее строки, нужно было применять технологию съемки с двойной экспозицией и впечаткой. Сначала снимали исполнителя. Отдельно создавали анимацию строк песни и прыгающего мячика. Потом этот мультипликат снимали при помощи кашетки на ту же пленку, на которую был снят певец. В результате одно изображение накладывалось поверх другого.

Первый фильм с анимированным текстом песни и прыгающим по слогам мячиком был выпущен 12 сентября 1925 г. (по другим данным 15 сентября²). Это была лента «Мой милый находится за океаном». Макс Флейшер утверждал, что идея с анимированными словами и прыгающим по ним

мячиком принадлежала именно ему. 16 февраля 1926 г. он получил патент за номером 1573696 на звуковые фильмы-песни. Документы на получение патента М. Флейшер подал 4 июня 1925 г. В качестве примера, патентуемого им метода создания звуковых фильмов-песен, он использовал ленту «Дейзи Белл». В описании к патенту приводится раскадровка песни с прыгающим по строкам мячиком и его трансформацией в анимационный персонаж. Несмотря на то, что режиссером и аниматором фильмов был Дейв, Макс не упомянул его имени в патенте. Впоследствии это стало одной из ряда причин, сделавших отношения между братьями натянутыми и приведших, в конце концов, к закрытию их студии в начале 1940 годов.

Система «Фонофильм» и рождение звуковой анимации

Первые ленты серии «Song Car-Tunes» выходили немymi и снимались на 16 мм пленке³, впоследствии фильмы снимались уже на 35 мм пленку. Переход на новый формат кинопленки был связан с созданием звуковых версий фильмов и новыми техническими требованиями кинопроекционной аппаратуры.

После первых успешных премьер немых лент серии «Song Car-Tunes», освоения записи звука на системе «Фонофильм» и подготовки сети кинотеатров к новому типу проекции было принято решение о выпуске звуковых лент серии.

Для перехода на звуковой формат Флейшеры решили не рисковать с новыми фильмами. В конце 1924 года они обратились к своим, ранее снятым немым лентам серии, которые получили наибольшее одобрение у публики и создали их звуковые версии. Согласно данным, опубликованным в еженедельнике «Exhibitor's Trade Review», звуковые версии лент «Прощай моя возлюбленная» вышли на экраны 27 декабря 1924 г., «Кто-нибудь здесь видел Келли?» 1 марта 1925 г. По данным сайта <http://www.imdb.com>, первым звуковым фильмом, созданным с использованием системы «Фонофильм», была звуковая версия немой ленты «О, Мэйбл», выход которой датировался концом 1924 года.

Звуковая версия ленты «Приходи путешествовать на моем дирижабле» появилась на экранах 15 января 1925 г.⁴ Ее создание является важным этапом в развитии звуковой анимации. Принципиальным было не наличие звука, записанного оптическим способом, а то, что перед началом песенной части с титрами был эпизод длиной всего в 25 секунд, в котором женщина говорит о том, как была записана данная песня. Благодаря этому лента попала во всемирно известную Книгу Рекордов

Гиннеса кинофактов «The Guinness Book of Movie Facts» как первая звуковая анимация, демонстрируемая на киноэкране.

Кроме озвучивания немых версий, Флейшеры стали выпускать новые, но уже звуковые, ленты. В 1925 году они сняли 13 лент серии «Song Car-Tunes», среди которых были такие хиты как «Дейзи Белл» 20 марта 1925⁵ (30 мая 1925) и «Дикси» (ноябрь 1925).

Первой лентой, в которой удалось достигнуть эффекта синхронизации изображения и звучащих – произносимых героем – слов стал фильм «Мой старый дом в Кентукки»⁶. Эффект совпадения изображения речевой мимики, т.е. губ рисованного персонажа и произносимого им слова получил определение «липсинг» или «артикуляция». Главным персонажем ленты стал безымянный пес, который в фильме произносил фразу: «Следуйте за прыгающим мячиком и все присоединяйтесь!». Образ безымянного пса, так же как и образ пса Фитца – напарника клоуна Ко-Ко, будет прототипом для очередной звезды рисованной анимации студии Флейшеров. Им станет пес Бимбо⁷. Фраза, произносимая псом, была очень короткой, а анимация мимики выглядела нарочито. Для достижения полного синхронизма между губами говорящего персонажа и его звучащей речью требовалось время, эти эксперименты были еще впереди.

Лента «Мой старый дом в Кентукки», снятая 13 марта, вышла в прокат 10 апреля 1926⁸. Это был настоящий успех. Флейшеры не останавливались на достигнутом и продолжали эксперименты. Вновь обратившись к песне «Кто-нибудь видел Келли» они не только создали звуковую версию, но и раскрасили кадры фильма (он вышел на экраны в марте 1926 г.⁹). В этой ленте был достигнут синтез того, что составляет суть анимационного изображения – синтез движения, изображения, цвета и звука. Причем цвет они использовали с учетом семантики песни. Она имела ирландское происхождение, в ней пелось об ирландской девушке, потерявшей в Нью-Йорке своего парня. В песне были следующие строки:

«And he's Irish through and through
Kelly from the Emerald Isle

...Ten thousand men were marching for it was
Saint Patrick's Day...»

Это определило выбор цвета. Методом вирирования в зеленый они окрасили песенную часть. По некоторым данным, в частности опубликованным на сайте www.imdb.com, был цветной вариант, в котором героев ленты они раскрашивали вручную. Комическую фигурку персонажа они превратили в ирландца, наделив его красной бо-

родой и зеленым галстуком. В связи с тем, что уже в сентябре 1926 года Форест подал заявление о банкротстве своей компании¹⁰, то Флейшеры прекратили с ним сотрудничать и использовать систему «Фонофильм» для записи звука. Последней лентой, где применялась эта система для записи звука, был фильм «При свете серебристой луны» (снят в августе 1926 года, премьера состоялась 11.09.1926)¹¹. После разрыва отношений с Ли де Форестом, Флейшеры продолжали снимать фильмы серии, но использовали для этого уже другую звукозаписывающую систему.

В начале 1920-х годов компания «Western Electric» вела разработки в области систем звукового кино. Созданная ими система позволяла добиваться более высокого качества звучания записанного звука. 20 апреля 1926 года «Western Electric» и кинокомпания «Уорнер Бразерс» представили звукозаписывающую систему «Витофон», а 6 августа того же года состоялась премьера фильма «Дон Жуан», снятого с ее использованием. Позднее эта система активно применялась для создания звуковой анимации.

В 1927 году 6 октября на экраны вышел фильм «Певец джаза», снятый с использованием системы «Витафон», где звук был синхронизирован с изображением. Принято считать, что с этой ленты началась эра звукового кино.

Вклад Ли де Фореста в появление звукового кино заключается в том, что он первый нашел метод нанесения фонограммы и изображений на одной киноплёнке, а снятые братьями Флейшерами ленты убедительно доказали, что звуковая анимация возможна и тридцатилетняя эра немой анимации пришла к завершению.

Крах «Red Seal Pictures Corporation» и начало сотрудничества с «Парамаунт Пикчерс»

После полугода работы даже с учетом расширения персонала студии «Red Seal» и увеличении числа релизов, компания была не в состоянии обеспечить продукцией, принадлежавшие ей кинотеатры. С момента создания компании «Red Seal» был увеличен не только ее штат, но и штат сотрудников компании М. Флейшера «Inkwell Films Ink.». Согласно Р. Флейшеру, если в 1923 году штат студии насчитывал только 19 служащих, то в 1925 году он вырос до 165 человек. Она стала одной из крупнейших анимационных студий Нью-Йорка. На студию пришли работать и другие братья Флейшеров. Луи Флейшер возглавил музыкальный отдел студии, Чарли Флейшер стал главным инженером студии и отвечал за съемочный процесс.

Увеличение штата и объема выпускаемой продукции было недостаточным, чтобы загру-

зить принадлежавшие компании кинотеатры. В результате советом директоров было принято решение заняться прокатом фильмов других компаний, а так же приобретать ленты у независимых кинопроизводителей. К сожалению, качество большинства этих лент было низким и их прокат не мог принести ожидаемой прибыли. По словам Р. Флейшера, чем больше «Red Seal» покупала фильмов, тем больше средств тратила и тем больше был ее убыток. К этому добавилось и то, что накладные расходы компании постоянно увеличивались и это стало причиной разногласия между Флейшерами и Фэдаймэном.

Почувствовав назревающие проблемы у компании, Э. М. Фэдаймэн сложил с себя полномочия президента. 23 января 1926 года еженедельник Motion Picture News писал о том, что неделю назад новым президентом «Red Seal» стал М. Флейшер, который пообещал новые премьеры и смену менеджмента компании. В надежде на расширение производства в феврале 1926 года он подписывает контракт о сотрудничестве с независимыми кинопроизводителями братьями Мартином и Гусом Соломонами, в компанию приходит работать Гарри Бернштейн, активно занимающийся продвижением фильмов компании по всей Америке. В это же время компания запустила несколько игровых серий и стала более активно заниматься прокатом независимых производителей, но, к сожалению, это не улучшало ее финансовые дела.

Следующий удар по компании был нанесен уже со стороны Ли де Фореста вследствие его банкротства. А так как Форест был соучредителем компании «Red Seal», то его долговые иски обременили и так сложные финансовые дела Флейшеров. Спустя некоторое время после банкротства Фореста уже и компания «Red Seal» не смогла далее оплачивать свои счета. В один из дней представители кинолаборатории, в которой проявлялись негативы и печатались копии, обратились к Флейшерам с просьбой, забрать свои материалы, так как они больше не могли им бесплатно оказывать услуги. Компания «Red Seal» была на грани закрытия. Флейшеры полагали, что это был конец их кинобизнеса, но в ноябре 1926 года в дверях студии появился бизнесмен Альфред Вейсс¹², являющийся в то время руководителем компаний «Agfa Raw Film Corporation» и «American Multi Color Corporation», а так же возглавлявший отдел дистрибуции в компании «Goldwyn Mayer». Неожиданно для Флейшеров он предложил им свои услуги, но взамен потребовал передать ему руководство стоявших на грани банкротства компаний «Out of the Inkwell Films, Inc.» и «Red Seal». Как полагали в то время братья Флей-

шеры, его им послало само проведение, так как А. Вейсс не только был хорошо известен в кинематографических кругах, но согласился оплатить долги компании, которые к тому времени составляли 218 000 \$. В результате подписания договора 27 ноября 1926 г. А. Вейсс стал президентом обеих компаний. Но как отмечает Р. Флейшер, став руководителем, А. Вейсс начал диктовать свои условия. Он принял на работу уже в свои компании и на выгодных ему условиях братьев Флейшеров. Каждому из них была назначена заработная плата в размере 200 долларов в неделю. Максу была предложена должность вице-президента, а Дейв стал арт-директором, но оба они уже не могли влиять на политику компании. Таким образом, Флейшеры оказались наемными работниками в своих же компаниях. Кроме того, А. Вейсс и не собирался возрождать компанию «Red Seal» как дистрибьютора фильмов. Вместо этого, он, пользуясь репутацией М. Флейшера, заключил договор с компанией «Парамаунт Пикчерс», которая становилась дистрибьютором всех фильмов, выпускаемых флейшеровской студией – президентом которой он теперь являлся. Руководство «Парамаунт» заинтересовалось предложением и подписало договор, но с условием, что она будет дистрибутором всех фильмов студии, при этом потребовала переименования серий. Так флейшеровская серия «Из чернильницы» обрела новое название «Inkwell Imps». Чувствуя себя хозяином положения, А. Вейсс настоял на изменении названия самой компании. Кинокомпания «Out of the Inkwell Films, Inc.» была преобразована, сменив свое название на «Inkwell Studios, Inc.». Но и это было не все. Вейсс стал вмешиваться в творческий процесс на студии и писать свое имя первым в титрах к фильмам.

Братья Флейшеры считали, что их дальнейшая работа в таких условиях становится не возможной и в конечном итоге покинули компанию «Inkwell Studios, Inc.» которую они основали. Они начали вести переговоры с компанией «Парамаунт Пикчерс» о прокате новых серий их популярного сериала «Из чернильницы». В мае 1927 г. был заключен контракт с «Парамаунт Пикчерс» и компания «Red Seal» больше не могла получать дивиденды от этой серии. Лишившись творческого потенциала братьев, Вейсс в скором времени сам подал в отставку и объявил в августе о банкротстве компании¹³, а в сентябре 1927 г. компания «Red Seal» перестала официально существовать.

Студия Флейшеров могла бы тоже окончательно исчезнуть, став историей, так как не было никакой надежды на решение финансовых проблем. У них были незначительные средства и они могли

нанять одного или двух аниматоров для работы над новыми проектами, но их средств было абсолютно не достаточно, для того чтобы снять помещение для новой студии и оплачивать услуги сторонних организаций. О возникших проблемах со студией узнал Франк Гольдман, старый друг М. Флейшера. К тому времени Франк Гольдман был совладельцем студии по обработке пленки «Long Island Carpenter-Goldman Lab» в Лонг-Айленде. Он то и предложил братьям сотрудничество и поддержку, которая, согласно его обещаниям, могла длиться до тех пор, пока они не восстановят свои дела и снова не встанут на ноги. Это было настоящим подарком судьбы для братьев Флейшеров, которые уже потеряли всякую надежду спасти их детище. Почти в течение года вновь образованная студия Флейшеров располагалась в помещении компании Франка Гольдмана.

В апреле 1929 г., находясь под покровительством компании Гольдмана, Макс Флейшер решает организовать новую студию, дав ей название «Fleischer Studios». Кроме того, начав практически все с нуля и потерпев фиаско от сотрудничества с А. Вейссом, Макс сумел сохранить партнерские отношения с «Парамаунт Пикчерс». В конце 1928 г. он подписывает новый контракт с «Парамаунт Пикчерс» на выпуск фильмов в жанре «пой с нами». Это позволило студии возобновить популярный проект и снова начать выпуск звуковых фильмов с прыгающим мячиком в жанре «пой с нами». Кроме того, М. Флейшер договорился о прокате и их новых проектов, среди которых были серии с Бимбо и Бетти Буб. Первые ленты с Бетти Буб, сразу же ставшей новой звездой анимационного экрана, впервые появилась в 1930 году. За ней последовали серии с морячком Папаем и Оливией, открывшим новую страницу в творчестве братьев Флейшеров.

Заключив контракт о сотрудничестве с Флейшерами, руководство компании «Парамаунт Пикчерс» предложило сменить не только название серии «Song Car-tunes», но и немного изменить формат и характер будущих лент.

Сотрудничество с «Парамаунт Пикчерс»

Ленты в жанре «пой с нами» стали выходить на экран в новой серии под названием «Screen Song». Поменялся и титульный титр серии. На нем уже не было образа Ко-Ко, считавшегося символом флейшеровской студии. Заглавный титр гласил: «Представляет Макс Флейшер «Песни экрана» со знаменитым прыгающим мячиком».

Первые сюжеты «Screen Song» появились в феврале 1929 г., на экраны вышли фильмы «Тротуары Нью-Йорка» (05.02.1929) и «Чайнотаун» (05.02.1929). Как и прежде фильмы выпускались Флейшерами в звуковой версии, но теперь ис-

пользовалась система Western Electric¹⁴ и RCA Photophone system.

В рамках подписанного контракта был не только возобновлен выпуск музыкальных фильмов с прыгающим мячиком, но и некоторые из ранее снятых лент были переозвучены с использованием новых звукозаписывающих систем, а для ряда песен нарисовали новые анимационные эпизоды. Были выпущены ремейки на песни «Old Black Joe» (первая звуковая версия вышла 10 июля 1926 в серии «Song Car-tunes», а в феврале 1929 (05.04.1929) вышла ее новая версия). Среди новых постановок ранее выпущенных лент были «Дейзи Белл» (31.05.1929), «Мама, Мама, приколи мне розу» (06.07.1929), «Дикси» (17.08.1929), «Прощай моя возлюбленная» (31.08.1929), Приходи путешествовать на моем дирижабле» (26.04.1930) и другие.

Фильмы серия «Screen Song» выходили почти 9 лет с 1929 по 1938 год.

С 1934 года основную её часть составляли песни в исполнении биг-бендов «эпохи свинга», таких как Эйбл Лиман, Шер Феилд, Гус Арнхейм, Хол Кэмп, Винсент Лопес, Френк Дейли, Джей Фриман и др.

Фильмы в жанре «пой с нами» стали выпускаться скорее не для того, чтобы зрители пели хором, глядя на экран, а в рекламных целях, знакомя их с модными исполнителями шлягеров. Эти фильмы стали показывать в кинотеатрах перед предстоящими гастроями того или иного певца или музыкальной группы. Поменялся и характер представления материала. Постепенно в фильмах все больше внимания уделялось анимационным вставкам. Они приобретали повествовательность и превращались в своеобразные иллюстрации к песни.

На протяжении 1930-х годов студия Флейшеров занималась выпуском подобных лент, а после того, как в 1941 братья Флейшеры отошли от дел, созданная компанией «Парамаунт» в 1942 году анимационная студия «Файмос студио», ставшая правопреемником флейшеровской студии в 1945 году возобновила выпуск фильмов в жанре «пой с нами». Теперь они выходили в цвете. Первым фильмом в этом цикле были ленты «Когда Джон вернется домой» (When GI Johnny Comes Home, 2.02.1945), «Старый Макдональдс имеет ферму». Впоследствии прием с прыгающим по словам и слогам мячиком использовался во многих фильмах. В шестидесятых годах (1961-1964) выходила передача с Митчем Миллером «Подпевая Митчелу». Аналогичный прием использовался в программе студии Диснея «Поем вместе с Диснеем» (Disney Sing-Along Songs), созданной на основе

песен и музыкальных моментов из его фильмов и телевизионных шоу. В диснеевской программе в качестве мячика использовалась прыгающая голова Микки Мауса.

Таким образом, ленты из серии «Song Car-Tunes» стали первыми звуковыми фильмами в истории мировой анимации. Они опередили фильм П. Терри «Время обеда», вышедший на экраны 1 сентября 1928 г., и «Пароходик Вилли» У. Диснея, премьера которого состоялась 18 ноября 1928 г. и который многие до сих пор считают первым звуковым фильмом в истории анимации. При этом стоит отметить, что фильмы П. Терри и У. Диснея имели сюжетную основу, а не сопровождали текст песни. Однако, они были созданы с использованием системы «Синефон» Пэта Пауэрса, который воспроизвел принцип записи звука из системы «Фонофильм» без уведомления и разрешения Ли де Фороста¹⁵.

Основные формы лент в жанре «пой с нами»

В силу вариативности представления материала и по решению изобразительного ряда, выпущенные студией Флейшеров фильмы в жанре «пой с нами», можно разделить на три группы.

Первую группу формировали ленты, гдеобразный ряд состоял из статичных, сменяющих друг друга текстовых кадров. Слова последовательно, как правило, в две, реже в четыре строки, т.е. построчно или по куплетам, проецировались на экран. Их изображение дополнялось динамическими элементами в виде мячика или персонажа/персонажей, прыгающего по слогам слов песни или перепрыгивающего со слова на слово.

Мячик или персонаж, перескакивая со слова на слово или со слога на слог, наглядно показывал ритм в песне, помогая зрителям петь, глядя на экран. Слова или слога слов в фильме могли даваться в разной тональности. Те слова или слога, на которые перепрыгивал мячик, высвечивались, а остальные, не активные, оставались приглушенными. Пропетые или проговоренные слова были ярче, тех, что еще не были озвучены. Либо наоборот, спетые слова, могли бледнеть или вовсе превращаться в изображения. Это создавалось для удобства, чтобы поющие, глядя на экран, знали, что нужно произносить, когда, с каким ритмом и длительностью.

Во время перепрыгивания или в музыкальных паузах персонаж мог демонстрировать незамысловатые трюки, кульбиты, пантомимные сценки. Со временем эти сценки перестали носить только трюковой и развлекательный характер, их действие усложнялось. Они могли передавать эмоциональное содержание песни или даже строиться с

разыгрыванием действия на принципах образных ассоциаций. Например, в ленте «Мой старый дом в Кентукки», слова песни сопровождал персонаж. До определенного момента он весело пританцовывая перепрыгивал со слова на слово, а на припеве, в котором пелось о далеком родном доме, персонаж начинал развешивать на веревочке постиранное белье, причитать и плакать, изображая из себя заботливую мать. Большая часть подобных лент выходила в ранний период и представлена в серии «Ko-Ko Song Car-tunes».

Постепенно Флейшеры стали уделять все больше внимания анимационному изображению. Это привело к появлению иной формы лент, где анимационная часть стала своеобразной иллюстрацией к песне. Такие ленты можно объединить в отдельную группу. Их отличает разработанный изобразительный план. Он мог состоять либо из демонстрации череды сценок, разыгрываемых анимационными персонажами, или быть иллюстрацией к песне («That Old Gang of Mine», «I'd Climb the Highest Mountain», 1931). Например, лента «В доброе старое летнее время» (1930) имела трехчастную структуру. Первая часть была анимационной, дающей образное представление о песне. Вторая – текстовая часть выполнена в традиционном решении, когда на черном фоне появлялись белые слова песни, по которым прыгал мячик. Каждые две строки, проецируемые на экран, сопровождалась статичной зарисовкой, иллюстрирующей их содержание. Третья часть также текстовая, но с элементами анимации. Мячик был заменен анимационным персонажем, который не только перепрыгивал со слова на слово, но и своим действием иллюстрировал песню. Так в строке «In the good old summer time» вместо мячика появлялась антропоморфная лейка, которая перескакивая со слова на слово, поливала буквы, а те в свою очередь превращались в выраставшие цветы. С проекцией следующей строки происходила смена персонажей. В кадре появлялся пожилой газонокосильщик, который скашивал спелые слова. С каждой новой строкой возникали и новые персонажи, которые шалили друг с другом или, перепрыгивая со слова на слово, разыгрывали незамысловатые сценки, которые лишь отдаленно были связаны с содержанием песни.

Ленты с проработанной анимационной частью, приобретающей повествовательную форму и развитие сюжетной линии, начали сниматься с 1929 года. Стоит отметить, что ленты этой группы из-за развернутого анимационного дополнения стали значительно длиннее. Их метраж с 4-5 минут теперь вырос до 8-11 минут.

Первоначально ленты в стиле «пой с нами» выходили немыми. Сопровождающая их музыка была записана на пластинке или тапер играл мелодию во время проекции. С началом применения технологии, позволяющей синхронизировать изображение и звук, на киноленту записывалась только мелодия. Но со временем появились ленты, где за кадром стал звучать голос исполнителя песни, но пока самого его еще не было в кадре. Из этих лент возник еще один тип ленты в стиле «пой с нами».

Эту группу представляли те ленты, где кадры с исполнителем песни или музыкальной группы составляли центральную часть экранного шоу. Такой тип фильмов доминировал в серии «Песни экрана». Исполняемая песня, как и раньше, сопровождалась текстовым рядом, но теперь он не заполнял собой весь экран, а размещался в нижней части экрана, накладываясь на кадры с исполнителем песни. Как и раньше по словам прыгал мячик. Этот тип лент появился в 1930-х годах. Руди Валли была первой певицей, «вышедшей из тени» и снявшейся для ленты «Betty Co-Ed» (1931). Впоследствии многие звезды эстрады снимались в подобных проектах. Среди них были Сэм Сингльс, Артур Трейси, Эби Лиман, Ричард Хьюбер, Винсент Лопес, Роуз Маррей, Джей Фриман и т.д. Ленты с их участием были объединены в серию «Песни экрана». В этом типе лент зрители уже пели вместе с исполнителем песни. Зачастую исполнитель обращался к аудитории с экрана, призывая его петь песню вместе с ним. Кстати эта практика обращения к зрителю с экрана существовала и в более ранних лентах, только к зрителю обращался не исполнитель песни, а анимационный персонаж. Так в ряде лент серии «Ko-Ko Song Car-tunes» в начале фильма на титре с названием песни или сразу после него появлялась надпись: «Мы будем направлять ваши голоса, так наполните вашу грудь воздухом... Присоединяйся и пойте с нами! Победит самый громкий голос!».

Постепенно реальные съемки исполнителей стали дополняться анимационными эпизодами. Произведения этой группы могут рассматриваться как прототипы музыкальных клипов. К подобной группе роликов можно отнести ленты, снятые с участием музыкального квартета «Братья Миллс» («Dinah», «I Ain't Got Nobody», 1932), певицы Этель Мерман («Let Me Call You Sweathart», «Time on My Hands», 1932) или Лилиан Пот («Ain't She Sweet?», 1933).

Начиная приблизительно с 1935 года, ленты серии «Песни экрана» стали преследовать коммерческие цели и выполняя скорее роль рекламы для исполнителей музыкальных номеров. Их обычно показывали в кинотеатрах за неделю до реального концерта. Изменился и характер орга-

низации самого ролика, который теперь скорее напоминал подобие анимационного журнала. Песенную вставку с реальным певцом, всплывающими в нижней части экрана словами песни и прыгающим по ним мячиком, обрамляли короткие анимационные скетчи. Порой их содержание не имело отношения к содержанию песни. Они выстраивались либо по принципу киноальманаха, как это показано в ленте «This Little Piggie Went to Market» (1934), либо организация материала напоминала концерт, где одним из номеров и была сцена с реальным певцом. Так в ленте «Voileesk» (1933) исполнение комедийного музыкального номера сестер Уотсон было представлено как часть мюзик-хольной программы, где все остальные номера были анимационными.

С появлением телевидения выпуск роликов в жанре «пой с нами» с 1945-х годов возобновился. Они стали демонстрироваться на телеэкране, сформировав одно из направлений музыкального шоу.

За пределами Америки

Ленты в жанре «пой с нами» пользовались популярностью не только в Америке, но и в Британии. Компания «Пате» еще в октябре 1925 года подписала договор с компанией «Red Seal» на прокат серии «Song Car-Tunes» в Англии¹⁶. Уже спустя несколько месяцев в январе 1926 года первый фильм подобной направленности «Reciprocity's Milestone Melodies» был выпущен в Британии в серии «Популярные мелодии Меркурия» (Mercury's Famous Melody). Несмотря на то, что эта серия шла в кинотеатрах, компания «Пате», занимающаяся прокатом американских фильмов на европейских экранах, в 1926 году продолжала с успехом демонстрировать фильмы флейшеровской студии их серии «Song Car-Tunes». Видя заинтересованность британцев в подобного рода продукции, представители компании «Пате» после проведения переговоров с кинопроизводителями договорились о съемке аналогичных лент, которые шли на экранах под названием «Pathésongs». В том же 1926 году на британские экраны вышла еще одна серия фильмов в жанре «пой с нами», известная как «Super-Songs». Несмотря на то, что в 1926 году британ-

ские экраны были заполнены песнями в жанре «пой с нами», каждую неделю сообщалось о выходе все новых лент. В результате за 1926-1927 годы на британских экранах с успехом шли ленты таких серий как «Singsong series», «Pioneer's Famous Song Scenes», «Pioneer/Luscombe's Community Song», «Parkinson's Syncopated Melodies», а так же американская серия «Песенные пародии». Каждая из серий насчитывала более десятка фильмов. Серия «Pioneer/Luscombe's Community Song» включала 26 лент, в серии «Parkinson's Syncopated Melodies» было 12 фильмов, а относительно серии «Ideal's Singsong» известно, что каждые две недели публике демонстрировался новый фильм. Нужно отметить, что не во всех сериях использовалась анимация для создания фильмов. Если фильмы первых серий, таких как «Reciprocity's Milestone Melodies» и «Популярные мелодии Меркурия» были сняты на основе фотографических кадров, то ленты серий, вышедших позже таких как «Ideal's Singsong» и «Luscombe's Community Song», были полностью анимированными. Таким образом, можно предположить, что «боллс-фильмы» были регулярным явлением в британских кинопоказах, а, по мнению английских исследователей, в 1926-1927 годах они составляли основу кинопрограмм. Столь высокая популярность фильмов в жанре «пой с нами» среди английских зрителей объясняется тем, что в Британии были популярны «иллюстрированные песни», куплеты из которых были размещены на диапозитивах, демонстрируемых с помощью разного рода диапроекторов. Такие представления были неотъемлемой частью программы всевозможных варьете, мюзик-холлов и никельдеонов¹⁷. Однако в 1928 году спрос на подобного рода продукцию несколько спал и сообщения о премьерных показах подобных картин стали не столь часто публиковаться в прессе. Объяснение этому, на наш взгляд, имеет логическое обоснование. Во-первых, кинематограф стал звуковым и внимание публики сосредоточилось на звуковых картинах. Во-вторых, по мнению социологов и искусствоведов, интерес к коллективному пению в кинозалах постепенно падал.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Bradley E.M. The First Hollywood Sound Shorts, 1926-1931. – McFarland, 2005.
2. Crafton D. Before Mickey: The animated Film 1898-1928. – New-York: 1993.
3. Hendricks G. Origins of the American Film - New York: Arno Press, 1972.

4. Fleischer R. Out of the Inkwell: Max Fleischer and the Animation Revolution - University Press of Kentucky, 2005.

5. Lenburg J. Who's who in Animated Cartoons: An International Guide to Film & Television's. Award Winning and Legendary Animators. –New-York, 2006.

6. Maltin L. Of Mice and Magic: A History of American Animated Cartoons. - New York, 1989.

7. Pointer R. *The Art and Inventions of Max Fleischer: American Animation Pioneer* - McFarland & Co Inc Pub., 2016.

8. Red Seal Announces 95 subjects for 1925-26// *Exhibitor's Trade Review* 1925, 5 September.

9. Silent Animated Films at the Library of Congress. Prepared by Joy A. McIntire | December 7, 1995 (Updated April 1999)//<https://www.loc.gov/rr/mopic/findaid/animate.html> (дата обращения 18.01.2017)

10. Slide A. *New Historical Dictionary of the American Film Industry*. Chicago & London, 1998.

11. Spenser B. Being in a choir could help the body fight cancer by boosting the immune system/ *DAILY MAIL* 4, April 2016 // <http://www.dailymail.co.uk/health/article-3523661/Choir-singing-help-body-fight-cancer-Just-hour-singing-increase-levels-immune-proteins-body-uses-battle-illnesses.html#ixzz4NHQEB1Fr> (дата обращения 15.01.2017)

12. Whitehead M. *Animation: The Pocket Essential Guide* - Summersdale Publishers LTD - ROW, 2004.

13. Голдовский Е. *Кинопроекция в вопросах и ответах*. — М.: Искусство, 1971.

КОМЕНТАРИИ

¹ Harry J. Koko and His Bouncing Ball// <http://www.atos.org/koko-and-his-bouncing-ball> (дата обращения 15.01.2017)

² http://www.imdb.com/title/tt0141630/?ref=fn_al_tt_2; <https://www.bcdb.com/cartoon/24958-My-Bonnie-Lies-Over-The-Ocean;> **Grant J.** *Masters of Animation*. - Watson-Guption. 2001.

³ Согласно данным, указанным в документах архива немых анимационных фильмов при библиотеке Конгресса США.

⁴ В 1930 году Флейшеры вновь обратятся к песни «Приходи путешествовать на моем дирижабле», сняв ее новый, существенно переработанный вариант, который входил в обновленную серию «Песни экрана» (Screen Song).

⁵ По данным сайта <http://www.imdb.com/title/tt0140932/releaseinfo> премьера «Дейзи Белл» 24 мая и 30 мая 1925 года. (дата обращения 15.01.2017)

⁶ Немая версия ленты «Мой старый дом в Кентукки» была снята в мае 1924 года.

⁷ Бимбо впервые появится в 1930 году в ленте «Хот Дог» серии «Talkartoon». Впоследствии он станет «бойфрендом» Бетти Буп, а серия «Talkartoon» будет переименована в «Betty Voor series».

⁸ В некоторых источниках, с частности на сайте <http://www.fleischerstudios.com/> (дата обращения 15.01.2017), а так же в фильмографии Эдвина М. Брэдли в книге «The First Hollywood Sound Shorts, 1926-1931», выход фильма на экраны определяется июнем 1926 года, тогда как в еженедельном журнале «Motion Picture News» в релизах стоит дата 10 апреля.

⁹ Эту дату указывает Э. М. Брэдли в книге «The First Hollywood Sound Shorts, 1926-1931», тогда как на сай-

те <http://www.imdb.com/> дата выхода фильма определяется апрелем 1926 года. (дата обращения 15.01.2017)

¹⁰ Во время нью-йоркской презентации 1923 года Форест не упомянул имени своего компаньона Теодора Кейса и принадлежавшей ему компании, с которой он создавал фильмы. Они были сняты на оборудовании фирмы Case Research Lab АЕО, принадлежавшей Кейсу. Это стало причиной разрыва отношений. После того как компаньоны расстались, Кейс продолжил собственные разработки, которые вылились в создание в 1925 году более совершенной системы записи звука, вошедшей в историю как «Мувитон».

¹¹ В 1931 году Макс Флейшер сделал новую версию на эту же песню в исполнении Эдди Кантора, но теперь в ней он использовал образ Бетти Бупп в качестве героини анимационной части.

¹² А. Вейсс начал кинокарьеру в 1904 году. Он был одним из учредителей кинокомпании «Голдвин пикчерс». В 1922 году он объявил о выходе из компании «Голдвин пикчерс» и образовании новой компании «Artclass Pictures Corporation», которая, возможно, являлась самостоятельной компанией или подразделением «Вейс бразерс» (Weiss Brothers). Эту компанию он основал вместе со своими братьями Луисом и Максом Вейсами и она производила малобюджетную сериальную и комическую продукцию.

¹³ Согласно ряду источников о банкротстве компании было объявлено в сентябре, однако уже в июльских и августовских еженедельных изданиях «Motion Picture News» и «Exhibitor's Trade Review» перестали публиковаться релизы фильмов, дистрибуцией которых занималась данная компания.

¹⁴ В 1928 году компания Western Electric создала большой рупорный громкоговоритель, ставший важным шагом в звукоусилении. Это позволило компании стать лучшим производителем звуковоспроизводящей аппаратуры того времени. В 1928 году компания организовала дочерние подразделения Electric Research Products, Inc. (ERPI) для производства, монтажа и сервисного обслуживания систем звукового кино.

¹⁵ После того как компания Ли де Форест оказалась на грани банкротства из-за судебных тяжб с Теодором Кейсли и Фрименом Харрисоном Овенсом, П. Пауэрс предпринял неудачную попытку поглотить компанию Фореста. Но не добившись успеха, он нанял бывшего специалиста компании Фореста Уильяма Гаррити, который и помог ему воспроизвести записывающую систему «Фонофильма». В новой версии она стала называться «Powers Cinephone». К моменту, когда система была выпущена, Ли де Форест находился в тяжелейшем финансовом кризисе и не смог оформить правовую претензию в отношении защиты своих, ранее полученных, патентных прав.

¹⁶ Pathe, LTD., Gets Ko-Ko Car-Tunes// *Exhibitor's Trade Review*, 1925, 17 October. P. 41.

¹⁷ Altman R., *Silent Film Sound* - New York; Chichester: Columbia University Press, 2004.- P.183.

Important focar de cultură și sursă de informație. Televiziunea moldovenească la 60 de ani

Rezumat

Important focar de cultură și sursă de informație. Televiziunea moldovenească la 60 de ani

Articolul evidențiază cele mai importante etape ale evoluției televiziunii moldovenești, începând cu deschiderea postului din 1958 și până în prezent. Timp de șase decenii, acest mijloc de comunicare în masă a cunoscut perioade de glorie, dar și de criză, confruntându-se cu probleme de ordin ideologic și social.

În anii '50-'60 ai secolului trecut, când arta și cultura Moldovei intrase în faza dezghețului hrușciovist, TVM se afla la etapa tatonărilor și a constituirii unei comunicări audiovizuale. Din 1970, TVM va fi supusă unor restricții ideologice, devenind, în primul rând, un propagandist al ideologiei oficiale. „Perestroika” gorbaciovistă modifică politica televiziunii. Profitând de liberalizare, în 1990, TVM devine Televiziune Națională, schimbându-și radical reperele conceptuale. Însă în 1994 se revine la televiziunea de stat, ceea ce echivalează cu un regres. Globalizarea și concurența cu posturile private își pun amprenta asupra specificului artistico-estetic al emisiunilor.

Astăzi, în condițiile tehnicilor și tehnologiilor performante, ale saturării maxime a spațiului cultural-informațional, prestația televiziunii din Republica Moldova trebuie reconsiderată din punct de vedere formal și conținutistic și ajustată la cerințele consumatorului contemporan.

Cuvinte-cheie: Televiziunea Moldova 1, emisiuni televizate, repere conceptuale, televiziune de stat, renaștere națională, etape ale evoluției.

Summary

A major center of culture and source of information. Moldovan television at 60 years

The article highlights the most important stages in the evolution of the Moldovan television, starting with the opening of the station in 1958 up to the present. For six decades, this media has experienced glory and crisis times, facing ideological and social problems.

In the 50s-60s of the last century, when the Moldavian art and culture entered the Khrushchev thaw period, TVM was at the stage of exploration and the establishment of an audiovisual communication. Since 1970, TVM was subjected to ideological restrictions, becoming primarily a propagandist of the official ideology. Gorbachev's "Perestroika" changes the TV policy. Taking advantage of liberalization, in 1990, TVM became the National Television, radically changing its conceptual landmarks. In 1994, it returned to the status of state television, which is equivalent to a regression. Globalization and competition with private stations leave their print on the artistic and aesthetic aspects of the programs.

Today, in the conditions of performing techniques and technologies, the maximum saturation of the cultural-informational space, the television performance in the Republic of Moldova needs to be reconsidered from the point of view of form and content and adjusted to the requirements of the contemporary consumer.

Key words: Moldova 1 Television, television programs, conceptual landmarks, state television, national revival, stages of evolution.

Televiziunea în Moldova apare în anii '50 – perioadă destul de favorabilă, când republica trăiește o renaștere spirituală. În acei ani văd lumina tiparului scrierile lui Ion Druță, Aureliu Busuioc, debutează cu versuri pentru copii Grigore Vieru; se impun printr-o nouă viziune artistică pictorii Mihail Grecu, Igor Vieru, Aurel David; începe să se dezvolte cinematografia națională. În acest peisaj cultural se lansează și televiziunea moldovenească, care în scurt timp va deveni un nou focar de cultură și informație pentru populația republicii. Nu întâmplător, emisiia a fost deschisă de două actrițe de forță – Constanța Târțău de la Teatrul Muzical-Dramatic „A. S. Pușkin” și Ariadna Kazanscaia de la Teatrul Rus „A. P. Cehov”.

TVM avea să-și orienteze activitatea pentru ani înaintea spre promovarea valorilor culturale. Printre primele redacții ale televiziunii, ce se ocupau de promovarea artei și culturii, era *Redacția emisiunilor artistice*, care apoi s-a divizat în *Redacția emisiunilor literar-dramatice* și *Redacția emisiunilor muzicale*. În cadrul acestor redacții s-au inițiat o serie de programe și cicluri de emisiuni susținute de oamenii de creație – scriitori, poeți, dramaturgi, artiști plastici etc. În 1966, din inițiativa regizorului Gheorghe Siminel a fost creat Teatrul televizat *Dialog* [8], care a inițiat un nou gen de artă televizată. Grație televiziunii, mii de spectatori aveau ocazia să privească spectacole transmise în direct din teatrele capitalei. Apariția video-magnetofonului a permis montarea unor spectacole și chiar păstrarea lor. Dar, tot acest montaj video, care a contribuit la o nouă modalitate de realizare a emisiunilor, a scos din uz emisiia *în direct*, stând „la straja poleirii realității” pentru un deceniu și ceva.

Tot în 1968 se formează și studioul *Telefilm-Chișinău*, unde, pe parcursul a patru decenii de activitate, au fost create 535 filme de toate genurile: 24 de ficțiune, dintre care 11 lungmetraje; șase filme de animație; 92 filme muzicale; 300 pelicule documentare și 113 programe de concert.

În contextul promovării artei muzicale, în cadrul Comitetului de Stat pentru Televiziune și Radiodifuziune de pe lângă Consiliul de Miniștri al RSSM (cum era titulatura oficială a companiei între anii 1958-1990) au fost organizate mai multe colective artistice, precum Cvartetul de coarde, Orchestra de muzică populară *Folclor*, Orchestra simfonică și de estradă *Simfo-jazz*, Corul de copii, Orchestra de cameră, Ansamblul de instrumente populare, Orchestra Simfonică, care pe parcursul anilor, participând la diverse emisiuni televizate, au valorificat și promovat folclorul nostru muzical, creațiile compozitorilor clasici și contemporani.

„Apariția televiziunii a constituit o adevărată revoluție în procesul civilizatoric în general, iar pentru

masele populare de la sate ea a devenit chiar un fenomen vital. Căci ce poate fi mai fenomenal, decât faptul, că într-o fundătură de sat, în timp ce afară își dezlănțuie furia năprasnicele vifornite, să stai la cald, iar pe micul ecran azuriu să se perinde evenimente și fapte interesante, spectacole și filme, conferințe și concursuri. Astfel, își pierde sensul noțiunea distanțelor. Întreaga lume cu toate bucuriile și necazurile ei, cu speranțele și frământările ei o vezi și o simți alături” – scria ziarul *Moldova Socialistă* în articolul *Problemele ecranului azuriu* (1968), analizând situația televiziunii moldovenești la acea oră. – „Nu-i colțișor în republica noastră unde să nu pătrundă undele magice ale emisiunilor televizate. Rar sat, casele căruia să nu poarte pe creștetul lor antene ramificate. Și cu toate că televiziunea noastră moldovenească e tânără, programul ei este variat și, ce e foarte important, colectivul ei de creație caută a satisface cele mai felurite dorințe ale spectatorilor. Desigur, în procesul acestor căutări există și momente regretabile. E bogată lista emisiunilor ce au cucerit simpatia spectatorilor – victorinele și concursurile, concertele de muzică populară, conferințele pe teme internaționale și multe altele. Dar, am vrea, totuși, ca fiecare emisiune televizată să aibă un scop bine definit și să fie privită cu interes. Or, acest lucru, din păcate, nu e prezent în programele televiziunii noastre...” [7].

Era perioada când se tatona terenul, se inițiau în noua tehnică, descopereau specificul și particularitățile artistico-estetice ale micului ecran, învățau a se exprima prin limbajul cinematografic. Forța de convingere a TV a fost conștientizată abia după evenimentele din 1968, după care au apărut și o serie de hotărâri și decizii care au schimbat starea lucrurilor.

Din 1970, sub presiunea ideologică la TVM, precum în întreg spațiul sovietic, începe o perioadă de stagnare. Numeroasele decizii și hotărâri ale partidului comunist impun programe strict direcționate, cu o puternică tentă ideologică, în care să fie promovate ideile marxist-leniniste, omul nou, constructor al comunismului. Pe ecran trebuia să predomină chipul eroului comunist, începând cu eroii revoluționari, ai războiului, eroi ai muncii socialiste etc. Printre ciclurile și emisiunile ideologizate, colaboratorii TV reușesc să creeze și emisiuni în care să valorifice bogăția spirituală a neamului.

Chiar și în perioada aceluia presing ideologic, a restricțiilor și a cenzurii drastice (anii '70 – începutul anilor '80), la TVM se realizau și se transmiteau cu mult mai multe emisiuni despre artă și cultură, emisiuni de popularizare a științei și instructive, decât după 2000.

În acea perioadă, TV era susținută în mod centralizat de stat. Prin Hotărârea de la 22 martie 1951

a Sovietului de Miniștri al RSSM s-au determinat o serie de măsuri pentru susținerea Televiziunii: Direcția de difuzare a filmelor (Kinoprokat) era obligată să transmită la TV câte o copie a fiecărui nou film apărut (de ficțiune, de nonficțiune, de animație); teatrele și alte instituții erau obligate să susțină (în mod gratis) transmiterea spectacolelor și altor manifestări culturale de la fața locului... Micul ecran devenea o rampă teatrală pentru mii și mii de oameni, care se conectau concomitent la „rampa televizată”. Cu toate acestea, critica timpului considera că TV acordă puțină atenție acestui segment [vezi: 1]. Apariția tehnicii video oferă o posibilitate de-a imprima spectacole și de-a le proiecta de mai multe ori.

Astfel, către anul 1980, în fondul Teleradiodifuziunii se păstrau în imprimare circa 80 de spectacole montate de teatrele din republică. În lista spectacolelor din fond se află *Președintele, Cântec de leagăn pentru bunici, Amintiri, Cât o fi să mai trăiesc* de la Teatrul Muzical-Dramatic „A. S. Pușkin”, *Căsătoria, Chirița în provincie, O vânătoare de rațe* de la Luceafărul, *Doi morți vii* de la teatrul din Bălți ș. a. și ale teatrelor din „republicile-surori”, venite în turneu în Moldova, precum Teatrul Dramatic „Stanislavski” din Moscova, Teatrul Dramatic „Komisarjevskaja” din Leningrad, teatrele din Odessa, Lvov, Perm etc. Nu lipsesc nici spectacolele televizate: *Casa părintească, Gabriela, Fanteziile lui Fareaticov, Măicuța-glie* ș.a. Datorită televiziunii, aceste spectacole au devenit un bun al unui auditoriu destul de impunător. În acest context, Redacția principală a programelor literar-dramatice inițiază rubrica *Spectacol pe ecran*, propunând telespectatorilor să decidă afișul lunii, trimițând opțiunile sale din cele 12 spectacole propuse de redacție.

Perioada anilor 1987-1994 a fost favorabilă pentru dezvoltarea televiziunii naționale. Ea și-a recăpătat dreptul de a se numi *tribună a liberei exprimări*. Renașterea națională a venit și prin intermediul ecranului azurii. În primul rând, au fost revăzute emisiunile din cadrul celor zece redacții ale televiziunii moldovenești (în 1989): – Redacția de informație (redactor-șef Victor Tăbârță), Redacția de propagandă (redactor-șef Mihail Stratan), Redacția de emisiuni pentru tineret (redactor-șef Boris Parfentiev), Redacția emisiunilor pentru copii (redactor-șef Arhip Cibotaru), Redacția emisiunilor literar-dramatice (redactor-șef Nelea Rațuc), Redacția emisiunilor muzicale (redactor-șef Ion Uncu), Redacția de scrisori și de investigații sociologice (redactor-șef Eugeniu Rusu), Redacția de emisiuni pentru lucrătorii din complexul agroindustrial (redactor-șef Stepan Casian), Redacția de programe cinematografice (redactor-șef Maria Velixar), Redacția de emisiuni științifico-populare și didactice (redactor-șef Ivan Prigorski).

Din 1987, odată cu perestroica gorbaciovistă, TVM va fi una din instituțiile ce va ține pas valului de libertate a cuvântului. Se va reveni la televiziunea clasică prin transmisii în direct; prin emisiuni interactive cu telefoane în studio. În avangardă se afla Redacția programelor pentru tineret, cu emisiunea *Unda tineretului*, fiind primii care au avut curajul să plaseze carul de TV în piață pentru ca oricine să poată să-și expună opinia. Astfel, prima emisiune în direct cu „microfon liber” în cel mai fierbinte punct al Chișinăului, la monumentul lui Ștefan cel Mare, a debutat la 18 ianuarie 1990. A doua ieșire a microfonului liber a avut loc la 15 februarie, când a fost organizat un schimb de opinii nu numai între cei adunați în jurul microfonului și prezentator, ci și implicate persoane oficiale, invitate în studio, care comentau, răspundeau la cele mai incomode întrebări etc.

Evenimentul care a fortificat noua direcție de dezvoltare a televiziunii a fost Hotărârea Sovietului Suprem al RSSM *Cu privire la crearea Radioteleviziunii naționale*, semnat de Mircea Snegur la 15 iunie 1990.

Reformele televiziunii au început cu modificarea structurii redacțiilor și direcțiilor lor de activitate. În 1992 TV Națională are următoarele redacții: Redacția planificare, analize și emisie; Redacția informații, care se ocupa de buletinele de știri; Redacția programelor Telematinal, Redacția Publicistică, Redacția programelor muzicale, care pregătea emisiunile: *Evan-tai folcloric, Orchestra „Folclor” prezintă, Duminical TCV, La începuturi, Din sălile de concerte, Popasuri în provincie, Ecouri străbune, În prim-plan*. Redacția literatură, arte: *Magazin literar, Steaua de vineri, Bună seara* (cu Mircea Surdu), *Biblioteca de aur, Spectroscop, Avanscena, Pe scenă visu-mi e împlinit, De-ale teatrului, În lumea artelor, Asterisc, Necunoscuții noștri cunoscuți, Focul din vatră, Teatrul de miniaturi* etc.

S-au deschis hotarele pentru colaborările directe ale televiziunii moldovenești cu televiziunile din străinătate și, în primul rând, cu Televiziunea Română: se efectua schimb de emisiuni, de experiență, transmiterea programului TVR, imprimarea spectacolelor cu artiști de peste Prut etc. S-a întocmit un plan de activitate în această direcție de colaborare cu Televiziunea Română.

Artiștii invitați participă la diverse emisiuni, precum și imprimă spectacole de muzică, poezie, teatru ș.a. În perioada renașterii naționale, când s-au înfiripat relații de colaborare cu Televiziunea Română, la TVM s-au realizat spectacole de muzică și poezie cu interpreți români: *Baltagul* cu Sofia Vicoveanca, 1990, *Aud un clopot sus pe cruce*. Tudor Gheorghe (1990), Tudor Gheorghe la Chișinău (1990), *Lumea e cum suntem noi* cu participarea lui Nicu Alifant și Radu Duda (1990), *Concerte de neuitat. Gheorghe*

Zamfir (1990), *Cântă Dida Drăgan* (1992), *Recital Margareta Pâslaru* (1993), *Cântă Benone Sinulescu* (1989), *Recital Dan Spătaru* (1993), *Recital Ioana Radu* (1993) etc.

Grație fondului organizat de Ion Mihailo în 1992, în videoteca televiziunii s-au păstrat mai multe emisiuni din acea perioadă. La ora actuală, arhiva fondului numără cca 6 500 de înregistrări pe casete și DVD-uri.

Demult s-a conștientizat faptul că fondul televizat este partea forte a oricărei televiziuni: cu cât este mai bogat cu atât TV dispune de mai mari posibilități de a re-veni oricând la diverse secvențe anterioare, ce ar permite referințe la o personalitate sau la opera respectivă, imagini care cu timpul devin tot mai prețioase. Televiziunea, timp de șase decenii de activitate, dispune de un bogat fond al Patrimoniului Cultural. Spre marele nostru regret, acest fond de aur n-a putut fi păstrat integral și cu timpul tot ce a fost mai de preț s-a măcinat... Este vorba, în primul rând, de pelicula cinematografică. Sute de metri de peliculă au fost deteriorate din cauza lipsei condițiilor optime de păstrare, nemaivorbind de cataclismele prin care a trecut Filmoteca (dar și din cauza unui incendiu și inundației).

În anii 1990-1993 se organizează mai multe Telemaratoane (inspirate din cele realizate de Televiziunea Centrală): la 7 aprilie 1990 – Maratonul Republican Televizat, consacrat restaurării și protecției monumentelor de istorie și cultură; la 2 septembrie 1990 – Telemaraton de binefacere consacrat copiilor, desfășurat cu genericul *Alături de lacrima și zâmbetul copilului*; precum și cel *Cu gândul la cei mai triști ca noi* din 12 septembrie 1993, organizat de Televiziunea Moldovenească și Fondul republican al copiilor, care vine să reamintească telespectatorilor de copiii schilози, orfani, vagabonzi. Tot în perioada aceasta au avut loc maratoane *De suflet, de sănătate* cu prilejul acțiunilor de împădurire și înverzire a localităților; în 1992 s-a desfășurat Maratonul televizat consacrat cărții artistice naționale etc.

În 1993, în cadrul Redacției de programe cinematografice a fost inițiată rubrica *Ecranul filmului uitat*, care aducea pe micul ecran filmul moldovenesc de altă dată. „Abundența de filme americane comerciale de prin cinematografe, videoteci și de la televiziunea prin cablu le trezește oamenilor un sentiment nostalgic după vechile filme din tinerețe și copilărie. La o astfel de concluzie ajungem, citind poșta redacției noastre de cinema. Găsim în această poștă o mulțime de scrisori care ne roagă să demonstrăm filme de prin anii '20-'30. Astfel, s-a iscat ideea inaugurării rubricii *Ecranul filmelor uitate*. [...] Inaugurarea va avea loc prin demonstrarea filmului *Omul merge după soare*, turnat în 1961 la studioul *Moldova-film* de către regizorul M. Kalic după scenariu lui V. Gagi. Oamenii în vârstă

mai țin minte ce vâlvă a stârnit acest film la timpul său (emisia din 11 septembrie 1993, ora 19, 35)” [3].

Spre regretul nostru, perioada aceasta de renaștere națională, de libertate de creație n-a durat mult. Deschiderea largă spre retransmiterea altor posturi de TV, concurența cu noile posturi TV independente, precum și valul de globalizare au provocat alte metafore în audiovizualul autohton.

Punctul culminant a fost în anul 1994, când Televiziunea Națională și-a reformulat direcția de activitate, devenind Compania de Stat *Teleradio Moldova*. Această reformă a constituit un regres vizibil pentru televiziunea noastră. În perioada când toate statele fostului lagăr socialist și-au deschis posturi de TV publică, în Republica Moldova s-a revenit la cea statală, fiindu-i limitată libertatea de acțiune prin dirijarea din partea partidului de guvernământ.

Deși în 1994 TVM trăia „perioada primului salt tehnologic”, când s-au procurat camerele video profesionale Betacam SP (Sony), însoțite de tot echipamentul tehnic, ce includea stațiile de montaj liniar și echipamentul pentru emisie, calitatea emisiunilor din punct de vedere valoric începe treptat să degradeze. Mai continuă tradiția maratoanelor televizate [vezi: 2]; se impune jurnalista Valeria Dascăl prin schițele sale de suflet (anii 1996-1999); se montează o serie de spectacole televizate.

Un loc aparte îl au *Portretele în timp* realizate de Nicu Scorpan. Creația sa asupra acestui proiect s-a divizat în două direcții cu două echipe concomitent. „În calitate de coordonator și producător al acestui produs audiovizualul, eu am încercat să divizez activitatea pentru aceste două echipe. O echipă care vorbește despre personalitățile trecute în eternitate și altă echipă, care realizează documentare despre personalitățile care-și continuă activitatea în produsul teatrului, filmului, literaturii, muzicii ș.a.m.d. Am început cu prima generație a teatrului nostru național, cei care la 1932-33 au venit de la Institutul de Muzică și Teatru „Ludwig van Beethoven” din Odessa – Domnica Darienco, Constantin Constantinov, Ecaterina Cazemirov, Chiril Știrbu.

De fapt, aceste *Portrete în timp* sunt axate pe sinceritate, pe destăinuirea omului în fața camerei. Ele sunt interesante cu tot dosarul lor de creație de la prima zi în teatru până la ultima. Și iată că această cronică a timpului totodată/totdeauna ilustrează creația celui care vorbește în *Portrete în timp*. Eu, de fapt, am încercat în mai multe unghiuri să promovez această idee în documentarele televizate. M-a interesat, în calitatea mea de moderator, de om care am văzut toate spectacolele lor, am filmat împreună cu ei, am lucrat în teatrul de televiziune și în teatrul radiofonic, să comentez anumite situații și să-i implic în acest produs

luminos al amintirilor de altă dată, dar și într-o perspectivă de dezvoltare a teatrului, filmului ș.a.m.d.

După prima generație a urmat a doua generație, generația lui Valeriu Cupcea, Constanței Tărțău, apoi a treia...” [9].

În fondurile TVM se păstrează portretele de creație ale actorilor: Domnica Darienco, Ecaterina Cazemirova, Eugen Ureche, Valeriu Cupcea, scriitorilor Andrei Lupan, Bogdan Istru, Vera Malev, George Meniuc, Vasile Vasilache, Ion Vătămanu, Liviu Deleanu, Lidia Istrati, Victor Teleucă, Gheorghe Malarciuc cineaștilor Vlad Ioviță, Gheorghe Vodă, Emil Loteanu, Iacob Burghiu, Anatol Codru, Dumitru Olărescu, Vasile Pascaru, maeștri ai teatrului Ilie Todorov, Nelly Camenev, Valeriu Cupcea, Spiru Haret, Pavel Bechet, Sandri Ion Șcurea, Anatol Pânzaru, Emil Nicula etc., etc.

În anii care vor urma, TVM, concomitent cu propaganda politicii guvernamentale, va face tot posibilul să sustragă atenția maselor largi de la problemele stringente ale societății, adoptând o politică de manipulare a atenției cu emisiuni de divertisment. Respectiv, revenirea TV la cheremul partidelor de la guvernare va fi urmată și de schimbarea radicală a politicii editoriale, care preia, în mare măsură, modelul televiziunii comerciale, bazate pe emisiuni tip show (Talk-show, reality show etc.). Or, concurența cu noile posturi de televiziune (private, independente), precum și influența globalizării forțează TVM să adopte în toate genurile de emisiuni acel element specific, de divertisment, așa-numitul *entertainment*, aducând pe ecran o nouă modalitate de prezentare a informației, a politicii, economiei: informație și distracție – *infotainment*; politică și distracție – *politainment*; business și distracție – *businesstainment*.

După 25 de ani de independență, spectatorii se întreabă, alături de Tamara Gorincioi: „Pe cât de națională e Televiziunea Națională? Câte emisiuni despre istoria și cultura noastră multimilenară ni s-au pus la dispoziție în ultimii ani, începând cu istoria Daciei și terminând cu Mihai Viteazul, Ștefan cel Mare, Constantin Brâncoveanu, Alexandru Ioan Cuza, Constantin Brâncuși, Mihai Eminescu etc., etc.? Câte emisiuni, investigații, analize despre economia subterană, bonuri patrimoniale, privatizare ilicită, mafia gazelor rusești, averile ilicite ale deputaților, prețurile exagerate la alimente, medicamente, sărăcie, satele pustiite au fost difuzate la TV Moldova 1? Sau câte dezbateri publice, avându-i ca invitați personalități, scriitori, artiști, economiști, țărani, oameni ai businessului din agricultură, antreprenori?! În schimb, ni se prezintă cu mult fast emisiuni de divertisment, show-uri etc. Ce mai, ducem o viață în roz! Cu excepția unor emisiuni de folclor și cultură...” [4].

Astfel, arta și cultura în conceptul tradițional dispăreau treptat de pe ecranul național. Pe rând au fost desființate Teatrul televizat, Teatrul de miniaturi, închis – Teatrul televizat *Prichindel*, studioul *Telefilm-Chișinău* ș.a. Nici colectivele muzicale nu mai sunt solicitate ca altă dată. Compania a fost privată de Orchestra de muzică populară *Folclor*. Aceeași cale va fi urmată și de alte două colective: Capela corală *Moldova* (creată în 1944 la Radio), dirijată de Valentin Budilevschi și Orchestra Simfonică Națională, dirijată de artistul poporului Gheorghe Mustea.

Actualmente Televiziunea și-a deschis la 3 mai 2016 al doilea post public – *Moldova 2*. Deși canalul *Moldova 2* a fost lansat din necesitatea de-a acoperi transmiterea unei cantități mari de conținut sportiv, partea leului, totuși, o constituie programele *Din fondul TV Moldova 1* și *Din videoteca TV*, emisiuni în care se mai păstrează cele mai prețioase voci, chipuri, roluri, interviuri cu actori, interpreți etc., mulți dintre care au trecut de acum în neființă, și numai miraculosul instrument care este audiovizualul mai poate să reîntoarcă timpul și să ne bucure sufletul cu imagini trecute în uitare, care nu mai adună demult spectatori pe scenele teatrelor și sălilor de concert.

Despre situația actuală de la Televiziunea *Moldova 1* a relatat Vasile Ernu, șef departament de management al TV *Moldova 1*: „În prezent televiziunea publică produce 47 proiecte de emisiuni, care acoperă integral 8 ore de emisie originală, adică 33% emisie în prima difuzare din totalul de 24 de ore, celelalte 67% de emisie sunt în reluare. Din aceste 8 ore – 82% constituie producție proprie și 18% seriale TV, coproducții, achiziții gratuite oferite de DW. Aceste cifre sunt luate din ultimul raport adresat CCA. Departamentul management producție TV zilnic asigură producerea originală de 6 ore de emisie, celelalte 2 ore sunt produse de către Departamentul știri și dezbateri TV. TV publică *Moldova 1* emite atât pe calea undelor (100% acoperire teritorială națională), cât și prin cablu, dar accesând WWW.TRM.MD ne puteți viziona la orice oră din orice colț al lumii online, pe internet.

Gama celor 47 de emisiuni este largă și variată, începând de la emisiuni pentru copii și tineret și finalizând cu emisiuni de muzică populară și academică. Numai TV *Moldova 1* transmite în exclusivitate în direct concursul Eurovision, festivalurile-concurs *Maria Bieșu, Mărțișor*, diferite festivaluri folclorice, festivitățile cu ocazia sărbătorilor naționale, Campionatele Internaționale de Dans Sportiv, Campionatul Mondial de Fotbal. Practic, din toate televiziunile existente în Republica Moldova, numai *Moldova 1* are în grila de emisie transmisiunile în direct ale sărbătorilor religioase de la Catedrala Mitropolitană și de la alte instituții de cult din republică, cât și emisiuni

pe teme de religie – „Cuvintele credinței” ș. a. Numai postul public de televiziune reflectă activitatea etniilor conviețuitoare în emisiunile: *Unda Bugeacului, Gaga-uz Ocaa, Petalo Romano, Svitanok, Russki Mir, Sub Același Cer*; numai la *Moldova 1* sunt emisiuni care reflectă și promovează activitatea instituțiilor științifice ale AȘM” [9].

Cu toate aceste momente pozitive, în vederea promovării artei și culturii, *Moldova 1* lasă mult de dorit, majoritatea emisiunilor fiind axate pe viața privată, divertisment, rețete culinare etc.

În primăvara anului 2018, emisiunea *Cultura azi*, care săptămânal aborda evenimentele culturale, a fost modificată conceptual și structural, iar timpul de emisie redus cu 15 minute. Iar producerea binevenitului serial documentar *Portrete în timp*, realizată

mulți ani la rând de Nicu Scorpan, a fost stopată... Acest proiect, cu semnificativul generic *Portrete în timp*, a pus în valoare oameni de artă, cultură, știință din spațiul basarabean, care au contribuit la formarea patrimoniului nostru național.

Astfel, TV Moldova de-a lungul evoluției sale a traversat un drum anevoios cu multe urcușuri și cu tot atâtea căderi, rezistând la multe încercări ideologice și sociale în serviciul societății.

Astăzi, în condițiile unor tehnici și tehnologii performante, a intensificării sporite a spațiului cultural-informațional, televiziunea din Republica Moldova necesită noi abordări din perspectiva atât a conținutului, cât și a formei, noi viziuni întru satisfacerea spirituală a consumatorului contemporan.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Bejenaru O. Fenomenul teatral la televiziune. În: *Cultura*, nr.33, 18 august 1973, p. 10-11.
2. Dabija N. Gulag-ul din noi. În: *Literatura și arta*, nr. 3, 16 ianuarie 1997, p. 1.
3. Ecranul filmelor uitate: O rubrică sugerată de telespectatori. În: *Programele Radioteleviziunii și radiodifuziunii*, 3 septembrie 1993.
4. Gorincioi T. Cui aparține Televiziunea Națională sau despre corupția din mass-media. În: *Literatura și arta*, 10 martie 2016.
5. Gârneț V. Despre TVM sau cât de publică este televiziunea de stat. În: *Mass-media în Republica Moldova*, decembrie 1998, p. 9-10.
6. Mățu M. TVM: valori și pseudovalori. În: *Literatura și arta*, 28 octombrie 1999, p. 8.
7. Probleme ecranului azuriu. În: *Moldova Socialistă*, 15 martie 1968, p. 1-2.
8. Strâmbeanu A. Un teatru nou – Dialog. În: *Cultura*, nr 44, 29 octombrie 1966, p. 10.
9. Televiziunea este nu numai un promotor al culturii, dar și un făuritor. Televiziunea moldovenească la 60 de ani. Secvențe de la Conferința științifică. <https://biblioart.wordpress.com/2018/06/05/televiziunea-este-nu-numai-un-promotor-dar-si-un-fauritor-al-culturii/>

Vocația antropologică a filmului de nonficțiune

Rezumat

Vocația antropologică a filmului de nonficțiune

Potențialul de dialog intercultural al filmului de nonficțiune (în fond, o misiune importantă a antropologiei vizuale) este unul destul de semnificativ, iar această dimensiune poate fi valorificată în mai multe feluri, pornind chiar de la formulele festivaliere (spre exemplu, înalt apreciatul „festin” cinematografic ASTRA FILM FEST din Sibiu – o manifestare internațională de film documentar și antropologie vizuală anuală – ori Festivalul Internațional de Film Documentar CRONOGRAF din Chișinău) și până la un proiect mai puțin obișnuit de „cinema al realității”, în care au fost implicați în calitate de realizatori cineștii-amatori aparținând unor diverse culturi ale lumii (documentarul experimental *Life in a Day/O zi din viață*, 2011).

În studiile de caz inserate în acest articol ne vom referi la documentarul *Podul de flori* (2008) al regizorului Thomas Ciulei, precum și la deja amintitul film de nonficțiune *O zi din viață*. Aceste produse audiovizuale se pretează unei abordări hermeneutice complexe, apelând la indispensabilele instrumente de factură filmologică, dar și la viziunea antropologică.

Cuvinte-cheie: film documentar, antropologie vizuală, cunoașterea celuilalt, privirea antropologică, documentar de autor, noile media, Youtube.

Summary

The Anthropological Vocation of the Non-fiction Film

The potential for intercultural dialogue of the non-fiction film (in fact, an important mission of visual anthropology) is quite a significant one, and this dimension can be exploited in many ways, starting from the festival formulas (for example, the highly appreciated cinematographic “feast” ASTRA FILM FEST in Sibiu - an annual international documentary film manifestation and visual anthropology - or the CRONOGRAF International Documentary Film Festival in Chisinau) and up to a less common “cinema of reality” project, in which amateur filmmakers from different cultures of the world (the experimental documentary *Life in a Day/O zi din viață*, 2011) were involved.

In the case studies included in this article, we will refer to the documentary *Podul de flori/The Flower Bridge* (2008) directed by Thomas Ciulei, as well as to the already mentioned non-fiction film *Life in a Day/O zi din viață*. These audiovisual products lend themselves to a complex hermeneutical approach, using indispensable filmmaking instruments, but also the anthropological vision.

Key words: documentary film, visual anthropology, knowledge of the other, anthropological view, author’s documentary, new media, YouTube.

Discursul despre ființa umană și problemele acesteia în complicata „țesătură” de relații politice, sociale și culturale ale lumii de azi este mereu în vizorul cercetătorilor din diverse domenii: filosofie, psihologie, sociologie, antropologie, științele politice și ale comunicării, arta cinematografică etc. În contextul respectiv, când ne raportăm la istoria universală a filmului documentar, invocând numele fondatorilor și reformatorilor acestei arte dinamice (Robert Flaherty, Dziga Vertov, John Grierson, Joris Ivens, Leni Riefenstahl, Jean Rouch, Richard Leacock etc.), devine im-

perioasă necesitatea de a pune în valoare contribuția substanțială a acestor mari regizori la constituirea unei noi discipline umaniste – *Antropologia vizuală*, categorisită de mulți cercetători ai științelor sociale și comunicării audiovizuale contemporane drept o „nouă hermeneutică a omului și a lumii sale” [8].

În același timp, dacă privim lucrurile în plan diacronic, vom observa că antropologul american Margaret Mead (1901–1978) este, de departe, cel mai ilustru nume al acestui incitant domeniu științific, care nu a neglijat în investigațiile sale nici fotografia, nici

cinemaul, altfel spus imaginea, ale cărei virtuți operaționale urmau să fie descoperite de către majoritatea antropologilor decât mult mai târziu [2, p. 142].

Un exemplu relevant în domeniu este monografia *Noul film românesc. Un eseu de antropologie vizuală* a cercetătoarei Lucia Simona Dinescu de la Facultatea de Litere a Universității din București [3]. În acest demers științific este combinată perspectiva antropologică cu studiul filmologic întru decelarea originalității estetice a „Noului val” cinematografic românesc. Autoarea precizează, pe bună dreptate, că antropologia vizuală nu se referă, exclusiv, la filmul etnografic.

Și dacă am adus vorba despre „noul val” al tinerilor cineaști români (Nae Caranfil, Cristi Puiu, Corneliu Porumboiu, Cristian Mungiu, dar și la creațiile unor documentariști precum Thomas Ciulei, Florin Iepan, Alexandru Solomon), vom menționa că reprezentanții acestei mișcări artistice înnoitoare au apelat, preponderent, la poetica realistă, teoretizată de cunoscutul critic cinematografic André Bazin din fruntea revistei *Les Cahiers du cinéma*, stilizând universul imaginar al filmului în tiparele unei realități apăsătoare, obsesive din perioada regimului comunist.

Aceste versiuni sumbre ale unei vieți cotidiene ce părea fără de sfârșit, marcându-i profund atât pe creatorii noului cinema românesc, cât și pe o însemnată categorie de privitori, au determinat-o pe cercetătoarea Lucia Simona Dinescu să readucă în actualitate o aserțiune paradoxală a celebrului regizor francez Jean Luc Godard, care specifica într-o consemnare despre cinematografia actuală, în stilul său inconfundabil, că „realitatea este un film prost realizat” [3, p. 75].

De asemenea, considerăm că volumul fundamental al cunoscutului profesor, savant și scriitor român Vintilă Mihăilescu *Antropologie. Cinci introduceri* [7], conceput și elaborat din mai multe perspective științifice, se prezintă ca un stimul puternic întru abordarea teoretică și practică a antropologiei vizuale. Mai ales, secțiunea *Privirea antropologică și construcțiile Omului* – de o deosebită încărcătură ideatică – este capabilă să confere cercetărilor din domeniul antropologiei vizuale rigoare metodologică, adâncime filosofică, iar sub aspect pragmatic – unele instrumente de lucru apte să contribuie la o mai solidă profesionalizare a acesteia.

Din păcate, în spațiul de cercetare din Republica Moldova, problemele date aproape că nu sunt studiate. Mulți profesioniști ai presei culturale și *art jurnalismului* de la noi, ce posedă anumite competențe în domeniul comunicării audiovizuale, dar și specialiștii de formație filmologică, nu manifestă un interes vădit pentru disocierea producțiilor cinematografice și televizuale de nonficțiune care fac uz de instrumentarul fin și complex al investigației antropologice.

În plus, mulți documentariști basarabeni au fost și sunt refractari la explorările antropologiei vizuale, cu excepția generației de aur a cineaștilor noștri (Vlad Ioviță, Gheorghe Vodă, Pavel Bălan, Anatol Codru) și – puțin mai târziu – Vlad Druc, Dumitru Olărescu, Mircea Chistrugă, Andrei Buruiană, Iulian Florea. De regulă, în documentarul antropologic procesul de filmare trebuie să fie într-o simbioză perfectă cu meticuloasa „cercetare de teren”, printr-o judicioasă „observație participativă” (a deveni „un om al locului” este mai mult decât o metaforă) conjugată cu o subtilă percepție a divergențelor dintre „ceea ce spun oamenii despre ceea ce fac, ceea ce fac de fapt și ceea ce gândesc” [7, p. 76], realizatorii fiind nevoiți să respecte cu sfințenie obiceiurile comunității, întrucât chestiunile de ordin etic și deontologic reprezintă o condiție *sine qua non* întru catalogarea unui produs audiovizual de factură documentară drept realitate umană autentică.

Pe de altă parte, puținii noștri savanți (sociologi, istorici, psihologi etc.) specializați în cercetarea antropologică și preocupați îndeaproape de ființa omească în manifestările sale „secrete”, simbolice, cu adevărat existențiale sau chiar „abisale”, când e cazul, apelează încă la „ustensilele” tradiționale ale investigației etnologice – creion/stilou, caiet, dictafon, aparat de fotografiat – și nu dispun de o pregătire corespunzătoare în teoria și practica discursului audiovizual (ca o modalitate mai performantă de comunicare, documentare și interpretare a realității umane).

Bineînțeles că în acest travaliu migălos există numeroase riscuri: în primul rând, privirea subiectivă a antropologului-realizator de narațiuni audiovizuale (regizor, cameraman), care are anumite similitudini cu „punctul de vedere” din cinematografia propriuzisă, ca și categorie estetică care înregistrează realitatea brută. Iar modalitatea în care se edifică privirea (perspectiva) antropologului în raport cu Celălalt este o problemă esențială, în viziunea cercetătorului Vintilă Mihăilescu.

Pornind de la această premisă, vom insera o acoladă cu caracter explicativ despre perspectiva narativă sau „punctul de vedere” al unei narațiuni audiovizuale. Urmărind spectacolul audiovizual (documentar sau de ficțiune), telespectatorul are impresia că își schimbă în permanență locul de unde privește întâmplările de pe ecran: ba se află în preajma personajelor (plan apropiat), ba la o mare distanță (plan general). În cazul dat, receptarea este condiționată de subiectivitatea regizorului și de posibilitățile tehnice ale camerei de luat vederi. Însă regizorul de film/TV nu poate jongla în mod arbitrar cu punctele de vedere din care sunt prezentate evenimentele, căci, în asemenea circumstanțe, l-ar deruta definitiv pe spectator.

Așadar, când transformăm aparatul de filmat într-un personaj al dramei (am parafrazat titlul unui articol-manifest al celebrului cineast francez Marcel Carné), unele încărcături semantice își pierd din relevanță. La teatru, spre exemplu, spectatorul aplică o grilă proprie de lectură a imaginilor scenice, descoperind în mod individual înțelesurile manifeste și latente ale mesajului, pe când în cazul filmului această „negociere de sens” (Paul Cornea) este fructificată de cameraman (la sugestia regizorului, firește). Altfel zis, ochiul camerei „vede” ceea ce văd ochii realizatorilor.

Mai avem de-a face și cu tentația firească a oricărui om din spatele aparatului de filmat de a se lăsa copleșit de aspectele „pitorești” ale vieții, oferindu-ne o viziune „însăilată cu metafore”, unele de umplutură. În fond, orice înregistrare cinematografică a realității conferă imaginii captate o dimensiune estetică – mai proastă sau mai bună. Numai un film documentar realizat profesionist devine obiect estetic în adevăratul sens al cuvântului. Încă un lucru care nu trebuie dat uitării: polisemia imaginii audiovizuale. Să știi să „citești” o imagine și să-i înțelegi în profunzime mesajul (*literal și în toate sensurile*, cum scria, referindu-se la versurile sale, poetul vizionar Arthur Rimbaud) nu este un simplu exercițiu „de lectură”.

În plus, învățământul superior din Republica Moldova este insuficient conectat la cercetările de tip interdisciplinar. Vorbind la modul concret de specialitatea „Antropologie vizuală”, menționăm că exemple demne de urmat, în acest sens, sunt țări precum România și Rusia [12], unde disciplina respectivă este prezentă în cadrul studiilor de masterat la unele instituții educaționale cu profil umanist. Spre exemplu, la Școala Națională de Studii Politice și Administrative (SNSPA) din București există programul de master „Studii Vizuale și Societate”, unde se regăsesc următoarele discipline: *Antropologia vizuală*, *Filmul documentar (atelier)*, *Sociologia filmului*, *Introducere în discursul antropologic* cu Vintilă Mihăilescu etc.

În volumul *Antropologie. Cinci introduceri*, în compartimentul deja menționat, Vintilă Mihăilescu merge pe urmele marelui etnograf, antropolog și sociolog britanic de origine poloneză Bronislaw Malinowski (1884–1942) – „părintele observației participative” –, definindu-l pe antropolog ca un „om-orchestră” care este, în același timp, un tip „solitar” și unic în felul său. Oare regizorul filmului de nonficțiune nu aparține aceleiași categorii umane, dacă nu și profesionale?!

Savantul reiterează deviza „Înapoi la teren!” și pune în ecuație relația „dialogică” dintre *observator* și *observat*, care presupune o descentrare a poziției auctoriale în actul cunoașterii, specialistul-antropolog conștientizând tot mai mult faptul că nu este „suficient să întrebăm pentru a cunoaște și că, adesea, *partici-*

parea nu se poate reduce la *a fi alături de*. Cunoașterea etnografică este acțiune, joc de putere și aceste relații de putere dintre observator și cei observați, nu sunt niciodată „date”, ci trebuie „construite” în permanență pe toată durata terenului” [7, p. 91]. Metaforic vorbind, „antropologul se miră nu de ceea ce vede, ci de ceea ce nu vede. Mai concret, nu te poți baza doar pe ceea ce îți spun oamenii, pentru simplul motiv că nici ei nu au un acces conștient la ansamblul semnificativ al culturii lor și apoi pentru că ceea ce „se spune” nu este totdeauna egal cu ceea ce „se face” [7, p. 109].

În genere, din multitudinea de „formule pragmatice”, care se regăsesc în acest stufos și dens tratat de specialitate, s-ar putea alcătui un foarte util Ghid operațional pentru cercetarea antropologică de teren, iar o bună parte dintre aceste *reguli* (în sensul tolstolian al cuvântului) ar fi potrivite și în activitatea unui eventual realizator de film documentar. Spre exemplu, una ca asta: „Ca să intri pe teren nu este suficient să te *prezinți*, trebuie să te *poziționezi*: nu doar cine ești tu la tine acasă, ci cine ești tu acolo, la ei și față de ei. Ești poziționat oricum chiar fără a prinde tu de veste, ca să spunem așa, după rasă și sex, după cum ești îmbrăcat, unde ai tras la gazdă etc. Dacă îți faci intrarea printr-un lider local, primarul, preotul, un dascăl, probabil ți se vor deschide mai ușor anumite uși, dar cu siguranță ți se vor închide altele fără să îți dai seama și fără să știi inițial de ce. Trebuie astfel să iei cât mai curând inițiativa și să te poziționezi tu însuși” [7, p. 123].

În cele ce urmează, vom face o succintă analiză a producțiilor audiovizuale enunțate în rezumat (câteva repere pentru studiile de caz invocate, dacă doriți).

Chiar de la lansarea sa, în 2008, documentarul *Podul de flori* al cunoscutului regizor român Thomas Ciulei a beneficiat de aprecierile cele mai elogioase: „O capodoperă” (titra filmologul Valerian Sava în revista bucureșteană *Observator cultural* din 15 mai 2008), „Nu ratați *Podul de flori* – după gustul meu, cel mai bun film al lui Thomas Ciulei și unul dintre cele mai bune documentare românești făcute vreodată! (aprecierea respectivă aparține criticului cinematografic Alex. Leo Șerban, fiind publicată în săptămânalul de cultură *Dilema veche* din 29 iulie 2009).

Să reamintim că *Podul de flori* obținuse deja câteva premii internaționale, când pelicula respectivă a fost proiectată și la Festivalul Internațional de Film Documentar „Cronograf” din Chișinău (ediția a VII-a, 15-19 mai 2008), în prezența regizorului și a protagoniștilor, fiind îndelung aplaudată de publicul prezent în sala cinematografului „Odeon”. Un lucru justificat, în fond, fiindcă subiectul abordat este unul deosebit de acut și dramatic pentru țara noastră – problema migrației. În paranteze fie spus, a fost și prima dată

când membrii familiei Arhir au văzut filmul.

S-a vehiculat ideea că *Podul de flori* este un „fals documentar”, întrucât în narațiunea filmică despre familia Arhir din comuna Acui, raionul Cantemir, imaginile unei realități amare (mama muncește la negru în Italia, în vreme ce soțul Constantin își crește singur cele două fiice și fiul mai mic) se împletesc cu elemente de ficțiune. Cu acordul protagoniștilor, aceste „personaje reale” sunt puse în situația de a-și interpreta propriile roluri, camera de luat vederi urmărind discret, *pe viu*, cele mai semnificative momente din viața lor cotidiană: în curtea casei, la muncile câmpului, în timpul lecțiilor, la masă etc.

Prin recompunerea scenelor filmate, regizorul ne oferă posibilitatea să vizionăm o poveste audiovizuală „ruptă din viață”. Probabil, nu întâmplător, genericul de început al documentarului e întocmit după canoanele unui film de ficțiune: „În rolurile principale: Costică Arhir, Maria Arhir, Alexandra Arhir, Alexie Arhir și câinii: Tarzan, Ursu și Turbatu”. Regăsim aici și o notă mioritică din „Baltagul” sadovenian: *Stăpâne, / Mai cheamă ș-un câine...*

Așadar, Thomas Ciulei transformă niște persoane concrete în personaje, iar mediul natural unde aceștia își rânduiesc viața cotidiană devine, într-o anumită măsură, o *scenă de joc* în care cei filmați trebuie să transpună în practică opțiunile de articulare cinematografică ale regizorului, iar în cazul dat există riscul ca reacțiile firești ale acestora să fie oarecum puse sub semnul întrebării [6, p. 229].

În adevăr, pe durata acestui lungmetraj documentar comportamentul cel mai plin de naturalețe este al tatălui – Constantin Arhir – pe acțiunile și discursul căruia, într-un fel, se sprijină întreaga osatură a construcției cinematografice. În câteva rânduri, când protagonistul ar dori să sugereze prezumtivului spectator că problemele gospodăriei sale sunt nenumărate și cuțitul a ajuns la os, dânsul privește direct în obiectivul camerei de filmat, aidoma unui prezentator TV, venind cu explicațiile de rigoare. Procedul respectiv este întrutotul firesc și se înscrie perfect în economia filmului. În fond, Costică Arhir și-a asumat, cu bună știință, rolul mamei care se află în Italia, iar „documentarul își propune să vorbească despre o țară în care jumătate din forța de muncă este plecată peste hotare, „podul de flori” simbolizând legătura fragilă dar palpabilă creată între ființe, în aceste condiții speciale” [1, p. 681].

Este semnificativ faptul că mama celor trei copii nu apare niciodată în spațiul cadrului, iar „dramaturgia absenței” (această interesantă formulă aparține filmologului Valerian Sava – [9, p. 114]) este fructificată foarte măiestrit de regizor. Astfel, spectatorul își dă seama de personajul-lipsă mult mai târziu, când

desfășurarea narațiunii audiovizuale capătă substanță reală și dramatism.

Ne amintim, în acest context, de spusele antropologului Vintilă Mihăilescu că în condițiile globalizării sau mondializării nici terenul nu mai este ceea ce a fost odată... Cei plecați peste hotare (la lucru ori din alte motive) continuă să fie legați prin rețele complexe sau fire invizibile de membrii prezenți ai unei comunități, iar acest fapt face ca populația respectivă să fie „un subiect saturat cu absențe” [7, p. 116].

Filmul documentar *Podul de flori* a avut multe cronici și recenzii favorabile, inclusiv în presa din Republica Moldova (Vasile Gârneț, Svetlana Corobceanu ș. a.). Însă virtuțile cinematografice în tandem cu dimensiunile antropologice ale acestei neobișnuite narațiuni audiovizuale au fost puse pregnant în lumină într-un memorabil dialog dintre Anca Oroveanu (profesor dr. la Universitatea Națională de Arte din București) și regretatul critic de cinema Alex. Leo Șerban: „A face un film de acest tip presupune, procedural, o imersiune de relativ lungă durată a „regizorului” în ambianța în care trăiesc subiecții lui, ceea ce apropie întrucâtva demersul lui Thomas Ciulei de cel al antropologului: a petrece un interval de timp îndeajuns de lung, a te familiariza cu viața și obiceiurile subiecților e una din condițiile obligatorii ale unei cercetări antropologice credibile” [10, p. 170].

Credem că regizorul Thomas Ciulei a decis în mod special ca perioada filmărilor să demareze odată cu venirea iernii și să se încheie la începutul primăverii (dânsul s-a aflat alături de familia Arhir 90 de zile, din care în 70 s-au produs filmările – câte 4-5 ore pe zi). Oricum, frecvențele peisaje cu copacii desfrunziți și drumurile desfundate, culorile sumbre din jur ne amintesc de unele filme expresioniste și au capacitatea de a potența starea de deznădejde în care se află satele noastre... Și, totuși, dincolo de aparențe, care pot fi și amăgitoare, oamenii din Acui trăiesc, încercă să reziste vicisitudinilor acestei „tranziții” interminabile și... speră...

Fără doar și poate, documentarul de lungmetraj *Podul de flori* al lui Thomas Ciulei suscită un demers hermeneutic complex, pornind chiar de la titlul său incitant, mai puțin obișnuit („Titlul este primul lucru care te atrage sau, dimpotrivă, nu-ți sugerează nimic”, spune regizorul într-un interviu [5, p. 41]), continuând cu tentativa de a-l încadra într-o specie anume a filmului de nonficțiune etc.

Accesul la noile media a permis realizarea unui grandios proiect cinematografic, unic în felul său: un film documentar alcătuit din imaginile surprinse de cineasții amatori din întreaga lume într-o singură zi – 24 iulie 2010. A fost o nemaîntâlnită provocare: să le adresezi oamenilor de pe Terra o întrebare despre

felul cum își trăiesc viața anume în ziua respectivă a anului.

Documentarul în cauză a fost intitulat simplu, nepretențios, în consens cu scopul urmărit: *Life in a Day* (*O zi din viață*). Circa 88000 de oameni, utilizatori ai mult îndrăgitei site YouTube din toate colțurile globului pământesc, au înregistrat imagini insolite despre felul cum își trăiesc viața în ziua respectivă a anului. În final, au fost însumate 4500 de ore de filmare din 192 de țări. Acest amplu material a fost preluat de către regizorul Kevin Macdonald, deținător al premiilor Oscar și BAFTA, care l-a transformat într-un documentar de aproape 95 de minute, din semantica căruia putem înțelege ce înseamnă să fii om în zilele noastre.

Ca eveniment mediatic de dimensiuni globale, această producție filmică a fost difuzată în premieră *live* pe youtube.com/lifeinaday, la 27 ianuarie 2011, fiind subtitrată în 25 de limbi. Regizorul Kevin Macdonald a lucrat timp de șapte luni la acest documentar: „Întotdeauna am vrut să ofer publicului ceva nou, ceva ce nu s-a mai văzut până acum. Și, bineînțeles, să experimentez și eu ceva nou” [4].

Cel mai neobișnuit aspect al proiectului ține de faptul că filmul se constituie dintr-o multitudine de conținuturi video, furnizate de niște oameni pentru care arta cinematografică este – în cel mai fericit caz – o pasiune, dincolo de orice veleități profesionale. Însă progresul tehnologic a democratizat enorm cea de a șaptea artă și a diminuat diferențele dintre realizatorii amatori și cei profesioniști.

Și totuși, dacă nu exista rețeaua globală internet, filmul ar fi rămas într-o agendă la capitolul bunelor intenții. Iar realizarea lui se datorează unui parteneriat între YouTube, Ridley Scott Associates și LG electronics, consemnat în ziua de 6 iulie 2010, când utilizatorii de internet au fost rugați să expedieze secvențe video, dându-i (și cei dragi lor) având misiunea să fie autorii și protagoniștii acestor „filmulețe”, realizate pe parcursul zilei de sâmbătă, 24 iulie 2010.

Atât de frecvent accesata platformă online YouTube a fost lansată la începutul anului 2005. Într-un fel, prin acest proiect cinematografic inedit a fost celebrată aniversarea a 5 ani de YouTube și nu ori-

cum, ci prin asamblarea unei remarcabile producții artistice dintr-un imens material video brut, filmat și postat pe acest canal mediatic de către toți cei 88000 de utilizatori ai internetului care au dat curs invitației realizatorilor Ridley Scott (producător de proiect) și Kevin Macdonald (regizor).

Cum scria unul dintre criticii de film, acești oameni împătimiți de creația audiovizuală „s-au jucat în ziua de 24 iulie 2010, s-au prezentat goi, fără măști sociale, cu sinceritate în cele mai ingrate momente ale lor. În fericire și doliu, în cumplită boală și în fericire, în naștere și sărăcie lucie, cu bube, transpirație, priviri famelice sau înfricoșate. Un puzzle de destine, fărăme strălucitoare pe care le privești vrăjit, părtaș și tu ca privitor al unei clipe magice, de mare frumusețe” [11].

În pofida faptului că în documentarul *Life in a Day* realizatorii Ridley Scott și Kevin Macdonald au selectat și mixat imagini dintr-un adevărat conglomerat audiovizual, finalmente, dându-i au reușit să recomună o narațiune filmică bine articulată, coerentă, care nu se mai înscrie în tiparele structurilor cinematografice tradiționale, ci ne amintește de estetica videoclipului.

Lungmetrajul *Life in a Day* (*O zi din viață*) a fost înalt apreciat pe întreg mapamondul – începând cu spectatorii obișnuiți și terminând cu criticii profesioniști. Un fapt demn de reținut este că în genericul de final al acestui documentar sunt înscrise numele celor mai reprezentativi participanți la proiect.

În loc de concluzii

Reflecțiile de mai sus ne demonstrează elocvent că între filmul de nonficțiune și antropologie există numeroase conexiuni și interferențe, începând cu procesul documentării care implică „un simț deosebit al terenului”.

Vom mai adăuga că cel puțin două stiluri de film documentar – *Modul observativ* (născut în perioada anilor 1960, odată cu apariția unor camere de luat vederi mai mobile, mai ușor de mână) și *Modul participativ* (care se caracterizează printr-o maximă interacțiune dintre subiect și realizatorul filmului de nonficțiune) sunt absolut valabile și în cazul cercetării de tip antropologic.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Căliman C. Istoria filmului românesc. București: Contemporanul, 2011.
2. Deliège R. O istorie a antropologiei. Școli, autori, teorii. Chișinău: Cartier, 2007.
3. Dinescu L.S. Noul film românesc. Un eseu de antropologie vizuală. București: Editura Universității din București, 2013.
4. Documentarul *Life in a Day* în programul cinematografelor din București. [Accesat la 01 martie 2018]. Disponibil: <http://agenda.liternet.ro/articol/13765/Comunicat-de-presa/Documentarul-Life-in-a-Day-in-programul-cinematografelor-din-Bucuresti.html>.
5. Ionică L. Documentar și adevăr. Filmul documentar în interviuri. Iași: Editura Institutul European, 2013.
6. Maier L. Direcții în documentarul românesc actual. În: Gorzo Andrei & State Andrei (coordonatori). Politicile filmului: contribuții la interpretarea cinemaului românesc contemporan. Cluj-Napoca: Tact, 2014.
7. Mihăilescu V. Antropologie. Cinci introduceri. Ediția a II-a revăzută și adăugită. Iași: Polirom, 2009.
8. Popescu I. ANTROPOLOGIE VIZUALĂ – ghid sumar de folosire. [Accesat la 25 aprilie 2018]. Disponibil: <http://www.muzeultaranuluiroman.ro/av/?p=64>.
9. Sava V. O istorie subiectivă a tranziției filmice. Vol. 3. Pitești: Paralela 45, 2013.
10. Șerban A.L. 4 decenii, 3 ani și 2 luni cu filmul românesc. Iași: Polirom, 2009.
11. Zaharia C. Satul universal – *Life in a Day*. [Accesat la 21 martie 2018]. Disponibil: <http://agenda.liternet.ro/articol/13778/Cristina-Zaharia/Satul-universal-Life-in-a-Day.html>.
12. Александров Е.В. Опыт рассмотрения теоретических и методологических проблем визуальной антропологии. Москва: Изд-во «Пенаты», 2003. [Accesat la 17 mai 2018]. Disponibil: http://visant.etnos.ru/library/maket_book_alex.pdf.

Нелли КОРНИЕНКО

ТЕАТР: ВРЕМЯ КВАНТА
Феномен невидимого и энергия мысли
(Фрагмент)

Rezumat

ТЕАТР: ВРЕМЯ КВАНТА
Феномен невидимого и энергия мысли

Новое театроведение, занимающееся системами художественной культуры как открытыми нелинейными системами, – приближается к неисследованной и сверхсложной проблеме: *Театр и квантовый мир...* Мир, в котором господствуют энергии, непредсказуемость, вероятностные состояния, где практически отменены законы классической физики, где нет единого времени, где одновременно могут происходить взаимоисключающие события, немислимые в традиционной физике и т.п. Это – наш сегодняшний мир.

Одним из самых загадочных на театре и производных от понятия энергии является феномен «невидимого», которому и посвящена статья.

Еще в эпоху модерна наиболее чуткие театральные режиссеры (хотя, естественно, речь не только о них) успели «открыть» и «заложить» элементы тех фундаментальных законов и закономерностей, которые лежат в основе бытия театра и, убеждена – Бытия как такового. Ведь художественная культура, частью которой и есть театр, – это система прежде всего духовных координат, приоритетных для человечества. Система, которая обретает смысл моральных критериев собственно Бытия. В значительной степени она погружена в «невидимые» локусы, но с четко ощутимой энергетической базой, с онтологически обозначенными эпифаниями, с процессами вербализации смыслов и островами невербализованных, развернутых на всех уровнях сознания образов и ассоциаций.

Ключевые слова: квантовая физика, синергетика, энергия, пространство-время, «невидимое».

Summary

THEATER: QUANTUM TIME
The phenomenon of the invisible and the energy of thought

New theatrical studies, dealing with the systems of artistic culture as open nonlinear system, come close to an unexplored and highly complicated problem: Theater and the quantum world ... A world dominated by energy, unpredictability, probabilistic states, where the laws of classical physics are practically abolished, where there is no standard time, where mutually exclusive events can occur simultaneously, which is inconceivable in traditional physics. This is our today's world.

The phenomenon of the “invisible”, to which the article is devoted, is one of the most mysterious in the theater and the derivatives of the concept of energy.

Even in the era of the modern, the most sensitive theater directors (although, of course, it's not just about them) managed to “open” and “lay” the elements of those fundamental laws and regularities that underlie the existence of the theater and, I am convinced, of the Being as such. After all, artistic culture, of which theatre is a part, is a system primarily of spiritual coordinates, which are prior for humanity. A system that acquires the meaning of the moral criteria of Being itself. To a large extent, it is immersed in “invisible” loci, but with a clearly perceptible energy base, with ontologically marked epiphanies, with processes of verbalization of meanings and islands of non-verbalized images and associations deployed at all levels of consciousness.

Key words: quantum physics, synergy, energy, space-time, “invisible”.

Мы приближаемся к самому сложному этапу нового театроведения, занимающегося открытыми нелинейными системами – системами художественной культуры... Приближаемся к неисследованной и сверхсложной проблеме: Театр и квантовый мир... Мир, в котором господствуют энергии, непредсказуемость, вероятностные состояния, где практически отменены законы классической физики, где нет единого времени – они могут присутствовать все сразу, где одновременно могут происходить взаимоисключающие события, немыслимые в традиционной физике и т.п.

Одним из самых загадочных на театре и производных от понятия энергии является феномен «невидимого». Как, впрочем, и в нашей реальной жизни. Театр разгадывает его весьма креативно – и в теоретических рефлексиях режиссеров, и в конкретных практиках. Опережая академическую науку, о чем мы не устаем напоминать.

Физики обратили внимание на тот интересный факт, что «развитие квантовой физики по времени совпало с модернизмом в искусстве (первая треть XX века), и такое совпадение нельзя считать случайным, тем более, что сама случайность стала одним из основных постулатов новой науки (курсив мой – Н. К.)» [2].

Действительно, еще в эпоху модерна наиболее чуткие театральные режиссеры (хотя, естественно, речь не только о них) успели «открыть» и «заложить» элементы тех фундаментальных законов и закономерностей, которые лежат в основе бытия театра и, убеждена – Бытия как такового. Ведь художественная культура, частью которой и есть театр, – это система прежде всего духовных координат, приоритетных для человечества. Система, которая обретает смысл моральных критериев собственно Бытия. В значительной степени она погружена в «невидимые» локусы, но с четко ощутимой энергетической базой, с онтологически обозначенными эпифаниями, с процессами вербализации смыслов и островами невербализованных, развернутых на всех уровнях сознания образов и ассоциаций.

О том, что энергия представляет собой волновой процесс, художественная культура интуицией гениев догадывалась испокон веков. Но экспериментально она попыталась доказать это, если говорить о нашем предмете – театре, визуализировав процесс в начале XX века, в эпоху модерна. Тогда и возник диалог классики и неклассики, переросший позже в продуктивный конфликт и новые эвристические парадигмы. Намечались траектории к постнеклассическим реальностям.

О балансах синергии театр 1930-х знал не понаслышке ... Линия классического авангарда «отвечала» одной из траекторий. Театр режиссера-модерниста, реформатора национального украинского театра Леся Курбаса (1887–1937) был одним из самых вовлеченных в этот процесс.

...Время сегодняшней постнеклассической науки актуализировало проблему трансформации ряда понятий в гуманитаристике и, в частности, в театроведении. Одним из таких понятий стало понятие «образа», которое движется в направлении новых дефиниций. Последние предусматривают как присутствие семиотизации рефлексии, так и наличие спонтанных, глубинных элементов активности смыслообраза. Некодифицируемые характеристики принадлежат единому нерасчлененному континуальному потоку энергии, с интенциями различных типов сохранности и целостности. Напомню хотя бы чувственные проявления спонтанно-эйдетического в театре Леся Курбаса – через характеристики ритма, энергии, через потоки информации и вещества. Иначе – через синергию как феномен имманентного, скрытого – и как языка художественной интуиции.

Еще со времен созданного им Молодого театра (1916–1919) Курбас ищет «окончательных», «исчерпывающих», эквивалентных самому бытию единиц создания образа или развернутых художественно-эстетических концептов. Его формула актера опирается на существенно отличный алгоритм, чем, скажем, актерские дефиниции Станиславского или Мейерхольда. Если первый акцентирует на перевоплощении и психологическом уподоблении, а второй – преимущественно на «биомеханике» через «творчество пластических масс в пространстве», то Курбас предлагает формулу актера как «человека: 1) обладающего способностью пребывать в намеченном воображении ритме; 2) умением изобретать и демонстрировать в материале – в собственно человеке и в ином материале театра - символы для передачи изображаемой реальности» [5, с. 54].

Для нас важен акцент на факте «пребывания в намеченном воображении ритме». Курбас ищет актерскую формулу в истоках самой жизни, в источниках энергии как таковой – в ритме как праоснове витальности, как свидетельстве глубинных форм жизни – органической и неорганической.

«Все на свете имеет ритм. И стол ... и язык, и ветер, и не только ритм для уха, звуковой, но и ритм пространственный (звук – это тоже пространство), как некий процесс, ... не только временной, но и пространственный» [5, с. 56].

Еще размышление по этому поводу: «... когда актер углубится, сконцентрируется на моменте пребывания в определенном ритме, он должен отыскать высшие символы ..., символы, предложенные художником, – дать двумя штрихами целостную фигуру ... И характерно, что для древнего примитивного искусства, обнаруженного в пещерах, характерно то же самое: проработанный творческий процесс, для которого найден символ; и наоборот, в наиболее великие эпохи происходит подобное - прорабатывается большой путь, пока найдешь символ» [5, с. 57].

«Момент намеченного воображением ритма взят широко. Здесь подразумевается, что актер на сцене может воплощать не только человека, но и кошку – она также обладает своим особым ритмом, или, скажем, актер может уподобляться клоуну. Клоун не является определенным типом, человеком-образом, – это именно определенный ритм, в котором человек может валять дурака» [5, с. 57].

Ритм тут – лишь до определенной степени понятие функциональное; по сути, Курбас настаивает: творчество (воображение) – жизнь – ритм являются эквивалентами бытия. Его внимание к ритму – основе энергии – своим источником имело как штайнеровскую эвритмию, так и ритмопластику Гогена и Ван Гога, а также студии Далькроза и Дельсарта. Кроме того, еще в Вене, Курбаса заинтересовали тибетские системы медитаций, основанные на ритмах извлечения глубинных ассоциаций из подсознания уже упоминаемого единого энергетического потока.

В этом потоке «живое» и «неживое» неразличимы. Позже, уже сейчас, синергетика докажет подчиненность и того и того ритмам жизни.

Вспомним любимого Курбасом философа Бергсона, его термин «пребывание» (*durée*), которое он понимал как «живое время». Для Курбаса жизнь, «оживление» (включая предмет, вещь – минерал, скалу, стул), одухотворение (включая нашего меньшего брата – кошку) выглядит как фиксация времени, как подтверждение феноменологической сущности времени, или, точнее, сущего как единства сущностей.

Курбас делает блестящее наблюдение, основанное, как стало известно много позже, на фундаментальных принципах творчества и восприятия:

«Когда мы видим дом на улице, к примеру ... Банковой, где навешаны скульптуры зверей, слонов и т.д., и все это налеплено на узком доме так, что кажется ... [он] вот-вот рухнет – мы тем самым ощущаем, что этот дом *нервный* (курсив мой – Н. К.). Оценка того факта, что он нам не нравится, происходит от того, что нам неприятно чувство-

вать беспорядок этого дома – мы внутренне ..., сосредоточившись на нем, – *повторили беспорядок в себе* (курсив мой – Н. К.)» [5, с. 55].

Упорядочивание отношений в системе художественная реальность/восприятие происходит, по Курбасу, согласно энергетически-вещественному обмену в режиме хаос/порядок. Оба субъекта – дом и адресат (реципиент) – находятся в отношениях сообщающихся сосудов. Курбас вплотную приближается здесь к нынешнему, конца XX – нач. века XX-го, пониманию восприятия как «творческого эксперимента», подобного эксперименту физическому, который в чем-то симметрично отвечает посланию адресата. Концепция энергетических начал сопровождает и последующие размышления режиссера:

«У вполне конкретного и реального Рубенса есть ... элементы беспредметного влияния собственно краски, цвета на зрителя, настрой на определенный ритм, как ... у супрематистов или экспрессионистов. Материал в искусстве разный – краски, площадь, рисунок, пространство, время» [5, с. 74]; и вывод: «все устремляется к бессознательному бытию материи» [5, с. 74].

У исследователя И. Герасимовой есть гипотеза-догадка: «В усвоении человеком различных аспектов сознания этапу мысле-формы, возможно, предшествовал этап мысле-энергии в виде «*невербального осязаемого ритма-мышления*», в котором особая чувствительность к внутренним ритмам объектов, предположительно, играла ведущую роль» [3, с. 182].

Курбас интерпретирует художественную витальность через коды першотектональных начал, через потоки космического энерго-сознания (спектакль «Эдип», 1918; увлечение антропософией Штайнера и уникальным украинским философом Сковородой). Личный модус восприятия художественного феномена обнаруживает себя частью общекультурного всемирного опыта. Бессознательный внесемиотический код воспроизводит целостность самого потока переживания, движение к возможным пределам, границам, линиям форм, к тождествам и идентичностям. К «остановленной», явленной целостности. Одним из таких «остановленных» феноменов является *образ* как единица измерения художественного и эстетического. Как «проявление», возникновение из художественного небытия, из его потенциалов – актуальной бытийной формы (всегда временной). Пребывание, жизнь образа в пределах художественного пространства опирается на неоспоримые законы.

Цельность, целостность образа¹, предотвращение его рассеивания может быть обеспечена,

согласно этим законам, только при условии поддержки его энергии в «режиме мерцания». «Режим мерцания» в данном случае предполагает пульсацию-чередование различных состояний, возможность сворачивания и разворачивания во времени-пространстве эстетических «сгустков» и «минут», возможность мгновенного перехода в любой другой режим, вплоть до противоположного – и все это не за счет внешних импульсов-толчков. Энергия подобных сдвигов лежит непосредственно в самом факте нелинейности образа. Если же коснуться его содержательной части, то идея энергетического «мерцания» воплощается в режиссерских технологиях сдвига логики/не логики, хаоса/порядка энергетических означающих, перераспределения предсказуемого /вероятностного, запуска механизмов диффузии, открепления/ закрепления за тем или иным контекстом и т.д. Театр демонстрирует свой энергетический ресурс через состояния пространственно-временной пульсации.

В последней трети XX века новая наука синергетика объясняет существование художественной целостности и целостности через синергические механизмы постоянного обновления, в частности, с привлечением феномена энергии как волнового процесса. Как пульсации частицы-кванта.

Словно упреждающе иллюстрируя законы нелинейного поведения сложных открытых систем, Курбас работал с понятием **образа как энергии**. В частности, с возможностями энергетического влияния образа посредством эвристических локальных нелинейностей, в качестве которых выступают художественные тропы.

Образ Народного Малахия, псевдо-пророка и псевдо-Гамлета из одноименной драмы М. Кулиша, воспроизведен именно по такой матрице, запрограммированной на режим «энергетического мерцания»². Тончайшие нюансы режиссерско-актерских технологий, направленные на особый энергетический баланс сенсуальных и интеллектуальных представлений и чувств, «реконструировали» удивительный портрет, построенный на своеобразных фазовых переходах от безумия к романтическому трансу, от сентимента к агрессии, от «текстов» с невербальными атрибутами собственно сакрального к невербальным знакам псевдосакрального. Все это достигалось перераспределением «хаотических состояний», возбуждением то симметричных то асимметричных мотивов, наконец, провокацией резонансного «отклика» на главные смыслы режиссерского замысла.

Важно, что фазовые переходы и перераспределение «хаоса» происходили именно нелинейно: художественная логика роли двигалась не

классической логикой нанизывания причинно-следственных связей и состояний, а турбулентно, вихреподобно – «монада» вербального текста или настроения персонажа (такой «монадой» мог быть и предмет – скажем, дудка в руках у нашего «всемирного пастуха») действовала как локальный вихрь, который запускал «спиралевидную пульсацию» по всему массиву текста спектакля (семиотич.). Под этим влиянием среда спектакля возбуждалась и усложнялась, эволюционируя в систему, в ансамбль сред с различными уровнями нелинейности. Картины, возникающие перед зрителем, переинтерпретировали первичные ожидания, безусловно базирующиеся преимущественно на чисто линейных связях.

Именно поэтому спектакль оказался таким глубоким, непредсказуемым ни для эксперта-критика, ни для зрителя, ни для цензора. Он балансировал на грани *вероятностного*. Это было опережающим шагом – как можно утверждать сегодня – шагом к *квантовой реальности*, оперирующей именно вероятностными состояниями. Художественная логика Курбаса разрушала законы линейного, замкнутого классического пространства. Спектакль был мерцающим, живым, дышащим. Выстраивал новую иерархию ценностей – не только художественно-эстетических, но и этических, и политических, и философских. Именно поэтому итогом стала сначала растерянность всех «реципиентов», а затем – изъятие этой эвристической зоны из культурного пространства. И – вскоре – ареста, ГУЛАГа и расстрела Мастера.

Интересно отметить, что эволюция восхождения к новой художественной сложности (отдельного тропа, в целом спектакля или любого макро-феномена) происходит с *повторами значимых смыслов* на соответствующих уровнях организации художественного пространства. Эти повторы смыслов, форм, вынесенных турбулентными, спиралевидными движениями, о чем уже говорилось, осуществляются через пока еще неизвестный нам темпоритм; известно лишь, что повтор «накапливает» себя от ступени к ступени вверх в течение нескольких уровней. Происходит существенный расход энергий на этапах рассеяния.

Художник как фрагмент «вечного» пространства-времени. Рискну на гипотезу. Руководствуясь вышеуказанным принципом, думаю, действует и природа, рождая гения: она как бы собирает энергии, чтобы поднять вверх значимые смыслы предыдущих ступеней – эвристические элементы достижений тех, кого каждая предыдущая ступень определила талантом или гением. Самоподобие смысло-форм обнаруживает

себя перескоком через ступеньки, периодически демонстрируя уплотнение, ускорение времени. Энергия художественных информационно-вещественных потоков несет в себе одновременно как фрагменты «прошлого опыта», так и опыта «прогностического», «проективного».

Эти фрагменты, важно осознать, могут нести предыдущий или будущий опыт во всей его целостности, то есть быть репрезентативными: србатывает метонимический принцип – во фрагменте-капле – весь океан. Этот факт трудно переоценить – ведь именно он стоит у истоков эвристических художественных и мистических пророчеств и именно им в значительной степени объясняется упреждающий ход художественного знания перед научным (метонимический принцип, формула «микрокосм/макркосм» и эффект голограммы интегрируются в этом духовном проекте).

Замечу, что именно в этом факте лежит и ответ на феномен ностальгии кого-то из поэтов или художников (да и просто любого человека) по «себе в XIX или XVI-м веке», или, наоборот, по «себе в еще только грядущем XXII-м». Мы часто говорим: «он из XIX века» (да и сам художник может осознавать себя именно так – прозаик Тарас Прохасько, скажем, говорит о себе как о человеке XIX в.). Или «он с Марса», не всегда осознавая истинную реальность связей, думая, что это – метафора.

Перед нами – феномен филогенетической памяти, с всплыванием в ней «воспоминаний», «предсказаний», «угадываний». Такой художник, будучи «фрагментом» того или иного пространства-времени, несет в себе репрезентанты то ли бывших картин мира, элементов пространства, запахов – то ли будущих. Именно поэтому кто-то может идентифицировать себя, скажем, с Грецией (Байронов всплеск потребности в альтруистической защите этой земли можно вполне объяснить таким механизмом), а кто-то – скажем, Рильке – с Украиной или Россией, в то время как Николай Гумилев – с Африкой, по которой тоскует как по родной земле и которая диктует ему романтические строфы и новую ностальгию.

Примеры, так сказать, бытия художественной культуры в направлении синергии можно продолжать.

Они утверждают, что историческая эволюция художественных, в частности, театральных форм в своей постнеклассической версии выбирает феномен хаоса, энергии, симметрии/асимметрии, ритма, линии и т. д. для конструирования, возможно, будущего нелинейного синтеза.

Современная гуманитарная наука обращает особо заинтересованное внимание на роль состо-

яний и фаз мерцания энергии-информации – на осцилляцию. На бесконечность движения между различными полюсами. Весь Достоевский стоит на этом. На осцилляции построен Народный Малахий Кулиша, персонажи Сартра, Камю, Кафки, Беккета, новый европейский роман и другие эстетические системы.

«Оживление» художественной материи (образа) инициируют постоянно вибрирующие волны-частицы-кванты энергии. На своих правах продолжают настаивать стихии «невидимого».

Все более очевидной предстает необходимость в синергетической переинтерпретации многих понятий художественной культуры, в частности, таких, как «энергия», «образ», «ритм», «пластика», «мизансцена», «время», «пространство», «автор», «сценография» и др. Лесь Курбас, будучи большим художником, оказался источником этой – тогда еще будущей – установки времени. Как и Арто, а сегодня и Васильев, и Ходжакули, и Люк Персваль, и Някрошюс, и ряд других³.

Внутренние сущности.

«Животная энергетика» невидимого и черная дыра невыразимого

Театральная постнеклассика началась со строптивости субъективного.

Экзистенциальные и метафизические рефлексии современного театра – еще осколочные, фрагментарные – все чаще располагаются на границах альбома памяти – воспоминаний, снов, забытых желаний, вспышек дремлющего сознания, совмещений несовместимых событий, «наведений» резкости или размытости. Иначе – извлечений из подсознательного, вступающих в особые отношения с сознательным. Возникающие мнемонические образы становятся носителями загадочных связей с архетипическими основами мироздания, где мир – един, несепарабелен, и все в нем уникально, неприкосновенно и неповторимо.

Один из самых интересных современных режиссеров – *Тадаши Сузуки*, стремясь на базе синтеза западных и восточных художественных моделей усилить и обновить национальную сущность японского театра, вплотную приблизился к сценической материализации феномена «невидимого», иначе – парсических энергий*. Он обогатил практику теоретическими предпосылками – авторской теорией театрального энергообмена и в ее развитие – специальной методикой актерского тренинга.

Исследователи творчества японского режиссера обращают особое внимание на тот факт, что метод коренится в глубинах философии мастера:

«Метод Сузуки – это система упражнений, ведущих к реализации философии Сузуки. Краеугольным камнем этой философии является вера в то, что человеческие существа обладают способностью подключаться к выразительной силе животной энергии, и в контексте этого способа выражения театр приобретает в современном мире самое важное социальное и духовное значение» [7].

Сузуки утверждает: «Настоящее произведение искусства делает *невидимое видимым* (курсив мой – Н. К.). Или по крайней мере дает человеку возможность представить это невидимое. Ведь сущность человека – невидимая. [...] Я считаю, что слова еще более закрывают истинную сущность человека» [8]. В очередной раз мы оказываемся свидетелями атаки на вербальность – на этот раз ее обвиняют в сокрытии важных сущностей. Счет ведется на онтологическом уровне. Основы классики оказались опасными для уровней *возможностей и вероятностей*, отрицающих ее. Эта безусловная креативность классики и процесса ее трансформации до поры воспринимается как тормоз процесса, требует модернизации, реформы или отказа. Художественный дискурс в такие времена порождает множество риторических фигур (художественных тропов), часто конкурирующих между собой, но они пополняют ресурс, который я определяю как *топос избыточности*. Изменение оптики видения мира в такие времена за счет фактора избыточности ресурсов этого топоса приводит к ускорению процессов трансформации – в данном случае классических мысле-форм в направлении неклассики и далее по маршруту.

Спектакли Сузуки, которые мне удалось увидеть – «Дионис» по Эврипиду («Вакханки»), «Эдип» Софокла и чеховский «Дядя Ваня», совершенно альтернативный чеховскому письму (или существующему представлению о нем) – поражали немислимой, на грани возможного суперэкспрессией. Переживанию тут отказано в правах, представлена жесткая лаконичность жеста, предел энергетической отдачи – на грани невозможного, особенное, «неожиданное» горловое специальное голосоведение и при этом – красота утонченности, фигуры эстетического соблазна, очаровательная, изысканная по выразительности пластика.

Режиссер не случайно говорит: «Для меня очень важна энергия, которую излучает живой организм. Так называемая животная энергетика» [8]. Он решительно утверждает, что театр по сути существует исключительно за счет этой, животной энергии.

И, более того, прогнозирует: «В ближайшем будущем общество, человечество разделится на

две части. Одни будут использовать только неодоушевленные источники энергии, то есть электричество, нефть, газ и только компьютеры как средство общения. Другие же продолжают применять так называемую животную энергию, то есть непосредственный контакт друг с другом. [...] Энергетический центр человека находится в нижней части его тела, и состояние актерского тела для меня важнее, чем выражение лица. Поэтому для тренинга мы используем приемы и классического балета, и Пекинской оперы, и, разумеется, нашего традиционного театра» [6].

Тип экспрессии в театре Сузуки является очевидным свидетельством наших с вами «мифологических», архаичных, «античных» – древних энергетических потенциалов. Экзистенциальным эквивалентом энергий невидимого, скрытого, непроявленного. Иначе говоря – энергией вечного в человеке (художнике).

Ромео Кастеллуччи, один из самых ярких режиссеров-радикалов европейского театра, продолжает свой эстетический бунт. (Мы уже останавливались на его спектаклях в своей монографии [4]). Он подвергает сомнению многие из привычных абсолютных. Требует критического разрушения богов современной культуры и цивилизации. Под критические стрелы попадает и Творец, за что режиссер навлек на себя гнев католиков-фундаменталистов. Программным знаком, под которым создаются спектакли позднего периода, оказывается Дантов «Ад». Язык Данте отменяет в сознании режиссера казалось бы незыблемые связи действительности.

Кастеллуччи все более захватывают бездны скрытого, тайного.

Истоки черной дыры. Прежде всего – во внутренней вселенной сознания.

В своем спектакле «Черная вуаль священника» по рассказу Натаниэля Готорна режиссер делает главным символ вуали, закрывающей от нас навсегда лицо священника и одновременно скрывающей его – от мира: «Эта завеса является ... символом, и я обязан носить ее постоянно и на свету, и в темноте, в одиночестве и перед глазами общины, как с незнакомыми, так и с друзьями. Ни один смертный не увидит ее снятой. Эта печальная тень должна отделить меня от мира» [1].

Режиссер прибегает к приему брехтовского отчуждения, в данном случае – для эффекта изменения измерений, в которые он погружает события. «Тема “религиозности” воплощается тут в отношениях между сообществом (общиной) и отсутствием ответов, кружением и распадом смыслов» [1]. Классический образ мира анигилирован. Со-

мнению подвергается все, что не является тайной. Воплощаются Вопросы.

«Театральная техника становится тем пределом, из оптики которого мы можем заглянуть в непостижимость вселенной, темной тени, которая отделяет художественное действие от повседневной жизни ... Занавес медленно и тихо движется вперед и назад, то обнажая, то скрывая фрагменты изображений другого измерения, в другом месте» [1]. Аппелируют к тайне и другие составляющие спектакля:

«Звуковой дизайн Скотта Гиббона, действия исполнителя Сильвии Косты, драматургия изображений, связанных Эйзенштейновым монтажом – только оттенок, поверхность, зеркало зеркала, изображение изображения» [1]. Центр спектакля Каstellуччи – глаз зрителя, размещенный на границе этой провокационной черной дыры – утверждает Matteo Antonaci.

Перед нами – серия признаков диктата квантового сознания.

Метафизика театра Каstellуччи отзывается темой разрыва с миром. Богоискательство-богоборчество режиссера, о чем пишут критики, – не что иное как экспрессивный дискурс призыва к новому «изобретению» наших внутренних вселенных. Инновационному. К теме их одновременной множественности.

Он ищет способы упорядочивания универсума, человеческого космоса посредством Вопросов

к истории культуры, к Богу-Творцу. Вот почему его спектакли – это нередко интерпретации великой живописи, преимущественно эпохи Возрождения. Как в случае со спектаклем «Проект J. О концепции Лица Сына Божьего» – евангельской истории, ставшей центром работы Антонелло да Мессина «Христос благословляющий», или версии на темы фрески Джотто о воскресении Лазаря. (Да и название его компании – Общество Рафаэля Санти не оставляет сомнений в ориентациях его поэтики).

Итальянский режиссер ввергает свои видения и образы в мутные, размытые, рассредоточенные смыслы – в Хаос, заставляя их терять предшествующий, «уставший», «изношенный» вид. Он ищет порядок в перераспределении потоков культурных энергий, в их постоянном соотношении с большими ценностями. Провоцируя прежде всего самопроявление *возможностей, вероятностей* – непредсказуемого, возможно идеального. Представляется корректным – непосредственно в художественном контексте – отождествить этот путь с траекторией к синергетическому идеальному аттрактору.

Каstellуччи верит в плавающий, живой, текучий универсум, еще только *наступающий*, становящийся.

И создает его несущие конструкции.

Вероятно, это один из путей к квантовому театру.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Antonaci Matteo. Where the look stops. The disturbing black veil of Romeo Castellucci . Перевод с англ. мой. Режим доступа – <http://www.teatroecritica.net/2011/12/where-the-look-stops-the-disturbing-black-veil-of-romeo-castellucci/>

2. Гарин И. И. Художественное творчество и квантовый мир – глава из книги «Квантовая физика и квантовое сознание», электронный ресурс: <http://www.proza.ru/2013/01/16/1411>

3. Киященко Л. П., Н. И. Киященко Н. И. Современная картина мира и синергетика художественных языков. В: Практична філософія № 1.

4. Корнієнко Неллі. Нелінійне театро (мистецтво) знавство: постнекласичний ландшафт. Від Фауста до Протея. – К. «Альтерпрес», 2013.

5. Курбас Лесь. Актор у нашій системі і праця над роллю. В: Лесь Курбас. «Березіль». К. 1988.

6. Интервью с Р. Должанским – режим доступа http://www.smotr.ru/5chegov/5ch_sirano.htm

7. Режим доступа - <http://www.greek.ru/all/art/teatr/tad/>

8. Режим доступа - http://www.smotr.ru/5chegov/5ch_suzuki.htm

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Реконструкция роли и спектакля в целом как иллюстрации этой технологии осуществлена в монографиях автора «Лесь Курбас: репетиция майбутнього». К. (1998; 2007); «Режиссерское искусство Лесь Курбаса» (диссертация, Москва, 1971). 450 стр. - К. - 2005

² Поиски этого направления отражены в монографии автора «Нелинейное театроведение: постнекласический ландшафт. От Фауста до Протея» - К. Альтерпрес, 2014 – в главе «На пути к театру постнеклассики: психологическая модель, экзистенциальная, метафизическая». Сс.231-257

* Исследователь Кизима В.В., предложив термин, закрепил его за обязательностью связи с генералогией (существует их авторская формула). Мы же применяем этот термин в более широком контексте, «открепив» термин от генералогии и используя его в смысле «невидимого», «скрытого», «непроявленного», «тайного».

Kalina STEFANOVA

THE TRAGIC HERO IN PLURAL

Rezumat

Eroul tragic în multiple personificări

Articolul constituie o încercare de a evidenția unele tendințe ale teatrului contemporan mondial, care se detașează de personajele principale și de cele secundare, concentrându-se pe un tip de personaje aidoma corului (Chorus-like), care în egală măsură evoluează într-o situație tragică. Prezintă interes faptul că spectatorii unor show-uri respective se simt ca participanți ai acestui cor tragic (Chorus). În procesul de analiză a unor reprezentații teatrale de acest fel se prezintă exemple din tendințele respective în viziunea unor personalități notorii din lumea teatrului universal și, în mod special, din cel european. De asemenea se fac referiri și la unele mișcări teatrale, fie paralele sau parțial coincide cu eroul tragic, implicat în multiple personificări.

Cuvinte-cheie: Chorus, tragică, implicare în audiență, Brett Bailey, Alvis Hermanis, Alexander Morfov.

Summary

The Tragic Hero in Plural

The article is an attempt to outline a trend in the contemporary world theatre that shies away from the usual set of main and supporting characters but focuses instead on a Chorus-like type of characters of equal importance whose plight is in the territory of the tragic. Interestingly, the audience in some of these shows is also drawn/made to feel as part of that tragic Chorus. Via the approach of the interpretative analysis several shows are being presented as examples of the trend – all of them created by star names of the current world and European theatre stages. References are also made to theatre waves that are either parallel with or partially coinciding with the tragic-hero-in plural trend.

Key words: Chorus, tragic, audience involvement, Brett Bailey, Alvis Hermanis, Alexander Morfov.

Several extraordinary theatre-pieces without a main character, yet with definitely tragic characteristics of a host of characters, unified by their belonging to a larger group (a whole generation, a whole nation, even a whole race) have made me wonder if there is not something of a phenomenon: a contemporary type of a Chorus-cum-main-character taking center stage. And isn't this a reflection of the increasing mass-scale of the real-life tragedies today: unheard-of number of nature's disasters and respectively victims of theirs, mass exoduses of people due to wars waged with military and economical weapons, dramatic widening of the wealth-gap resulting in peace-time tacit genocides (certainly not yet recognized as such)?!

Of course, mass tragedies are not something limited to the present. One of the productions in question (*Exhibit B* of Brett Bailey, produced by his company *Third World Bunfight*) deals with a tragedy belonging to a past, at a seemingly comfortable distance from us at that: the colonial past of Africa. However, this is just

at first glance, since the focus there is equally – and very disturbingly! – on that tragedy's boomerang-like reverberations that have been permeating our present. Moreover, afterwards one could as well ask oneself if the arrogance towards a whole race (and continent) is not simply a part of higher scale type of arrogance when looked down upon is everyone, regardless of race and location, who bears the sign of *otherness*.

The Exhibit Series:

A Spiritual Séance

Or Arrogance without Borders in Past and Present

It is because of people like the South African director Brett Bailey that authorities have been wary of the arts, and especially theatre, and censorship has been flourishing throughout the centuries. It is because of people like Brett Bailey that the “dogmas” of *moral relativism* haven't been able to (and hopefully won't) fully take hold of people's system of values. For would

you call relatively bad the following fact: in the Belgian Congo Free State, at the turn of the 20th century, when the native Africans laboring over the production of timber, rubber and ivory (to be shipped to Europe) did not manage to meet their weekly quota, they had their hands cut off? Or, if that is not convincing enough of an absolute evil, how about this: in the German South West Africa of the same time, the punished native Herero men were decapitated and their heads were sent in sacks to the Herero women's camp, where the inmates had to boil them and scrape off the flesh with shards of glass; then the skulls, packed in wooden boxes, were sent to universities and museums in Europe in order to serve as items of proof in the "scientific research" on the black race's inferiority? It was in this same place and time that the first official genocide of the 20th century was carried out and the word "concentration camp" in German was used. As late as 2010, after lengthy negotiations, Namibia received back 69 skulls, kept until then in the cellars of the Charité University of Berlin and the University of Freiburg.

These conveniently forgotten (in the First World!) facts and many more of like kind have been emerging in an extraordinarily powerful way in the *Exhibit Series*.

Exhibit A: Deutsch-Südwestafrika, a "meditation on the dark history of European racism in relation to Africa", was first staged in Vienna in 2010. The location was an abandoned wing of the Ethnographic Museum. This as an echo of the colonial-times "human zoos" in Europe (from the mid 19th century till WWII) and the Apartheid practice of showing "samples" of the black "subhuman" species alongside minerals, animals and plants in the museums of natural history while the artifacts of the white presence in South Africa were displayed in the cultural history museums. *Exhibit A* then visited the consciences of other European nations.

In 2012, it was transformed into *Exhibit B* – a version expanded to incorporate atrocities from the Belgian and French Congos. "An emotional shock" *Le Monde* called it after it was displayed in France, and *Le Soir* suggested that it "should run for months so that all government ministers and scholars can attend"¹.

Therefore, many regular European citizens as possible could join them too! – I would add. Because the majority of us have come to take the so to speak "old riches" of the continent for granted – as something we are simply entitled to by virtue of our privileged birthplace – without ever questioning the moral aspect of their origin. Viewed from that perspective, "the plight of African immigrants, living and being deported from Europe" – also in focus in *Exhibit B* – stops being an issue appealing only to our human compassion and resonates as one of the many reverberations of a

bloody and disgracefully earned wealth that came out of Africa and has never gone back there.

Here is how experiencing *Exhibit B* – since *attend*, or even less so *see*, can hardly capture the nature of this encounter – felt like:

An abandoned old beer brewery outside of town. A small cozy bar in it – like an oasis; also: a respite after the long trip in the chilly weather. A "respite" only, however, since the feeling of chill will stay with us as an underlying leitmotif throughout the next hour or so, as well as for long afterwards. In the bar, while waiting our turn (every 20 minutes or so, a group of 25 people is let through a door next to the counter), we are given a chance to read a leaflet by Bailey about the Exhibit, about the sad history of the "Scramble for Africa" and the "contribution" of Europe's African experience to the "racial hygiene" theory. A sinister quote by Paul Rohrbach, for instance, reads: "Not until the native produces something of value in the service of the higher race does he gain any moral right to exist".² Yet, at that moment, all this is just pieces of info, presented in an environment close to the home comfort where we have come to so matter-of-factly devour the terrifying news of today along with our meal.

When at last summoned, one is given a card with a number, warned to put on one's coat, and, along with the rest of the group, gets ushered into a small cold room, packed with narrow, metal chairs facing another door. Next to it, a tough-faced woman stands. As soon as we have taken a seat, she commands us with a peremptory tone to keep silent and wait to be called. Then slowly, with tension-charged pauses in between, she raises card numbers identical to ours and those of us who recognize theirs, one by one, are let in through that other door. And that's the last time "let in" applies.

The moment the metal banging of the door slams behind the first "gone"; fills in the silence, the chill is not anymore only in the air; it quickly takes over our bodies and soaks deep down one's soul. It is not anymore simply a feeling of coldness, though. It is fear. Fear that makes you not feel "chosen", when your number is up in that woman's hand, but terrified – terrified that you are the next who has to get in and be at the mercy of whatever or whoever is inside there. It feels like you are entirely helpless, detained, stripped of any rights – as if the raised-up number is a sentence you are in no position to appeal, change or do anything about.

Once in, you are in something like a dungeon: a labyrinth of empty, dark and very cold premises with brick and stone bare walls and cemented floor. The only lit part in each of them is a "specimen" behind a glass case or a rope: human installations, standing-still tableaux vivants – startlingly beautiful in terms of color, light and arrangement.

A nearly naked woman and a man. A furnished, neat room, full of objects, photos and animal head trophies, and a woman sitting on the bed, with her back to us and her face in the mirror, and one single discrepancy in the whole picture: she's neck-chained. Another woman, also in an exotic environment, has a full basket in hand. Two women behind something like a counter, framed with two sticks with skulls on them....

And in front of all the "specimens": small cards with typewritten texts, like in the old museums. The body measures of the first couple... A title: "The quarters of an officer of the German Colonial Forces, Windhoek, 1906" (in front of the chained woman – as it turns out, the one to be raped that day) and a quote underneath by the room's owner: "I have seen women and children with my own eyes dying of starvation and overwork, nothing but skin and bone, getting flogged every time they fell under their heavy loads..." Then come the facts about the "normal" punishment when the norm is not met – they are in front of the woman with the basket, which, we come to realize, is full of freshly cut-off hands... "Civilizing the Natives" reads the title of the installation with the two women behind the counter whose task is to "clean" their fellows men's decapitated heads until they become skulls "suitable" for research... "Age of Enlightenment" is the caption before a brown man dressed in a fine French court's outfit: a Nigerian slave who rose to be a confidant to Maria Teresa, as it turns out, was stuffed after his death and displayed alongside a collection of African animals in Vienna, while another stuffed African body was kept in another museum of nature – in Spain – till 2001...

Among these "remote-time" "specimens" stand modern ones: asylum-seekers, with their photos (face and profiles) and their identity forms, very similar to the anthropological measurement tables of the nearly naked couple, next to them. Only one contemporary "entry" is like a tableau vivant: on an air-plane seat a man sits with plaster tape over his mouth and with hands and feet tied. "Survival of the Fittest" reads the caption and the text informs us about the suffocation of an asylum-seeker on a deportation flight from Germany.

If these facts (and many more) are literally terrifying – especially at the background of the installations' exquisite beauty! – even more terrifying – the word is "stupefying" actually – is what happens when, after having read them, we raise our eyes up. The "specimens" look back. Not a muscle moves in their bodies, their faces, their lips. Only their eyes do. Since all these are real people (immigrants living in the particular country in which the exhibit is being presented). One can hardly resist their gaze and usually looks down or sideways.

It's as if the spirits of all the dead sufferers have been summoned here and, through the eyes of their descen-

dents, they are watching us, the descendents of those culpable for their suffering.

It's an experience so intense and overwhelming, so literally shaking the very essence of our being, that it feels like we are witnessing an unknown, unheard-of, motionless trance: the possessed bodies do not jump or yell or roll on the floor, yet, the invisible, no question, is there, in them, saying everything through only their eyes.

It's this unique spiritual presence in Exhibit B that turns the mere learning of the facts presented there into a profound awareness. This is why and how they stop being just knowledge and become an experience – the experience of a whole race's plight as if it were your own.

"This is an exhibit, not a dramatic performance"³, says the site of *Third World Bunfight*, Brett Bailey's company, about *Exhibit B*. However, Bailey is a performance director and theatre does have a role here, as it does in any well-staged exhibition. Theatre starts already in the "waiting room" with that woman in charge, where you feel like you are not the one who chooses to go or not to go in. It's in the montage of the contrasts throughout the whole experience: between the warmth of the bar and the chilly "world" after the door next to the counter, between the comfortable and the uncomfortable, between the beauty of the exponents and the brutality of the facts about them, between today and then, between us and them, between the usual visitor-"specimen" relationship and one that takes place here. It's precisely in the deliberate reversal of roles – i.e. the observer becomes the observed and morally measured – that the theatre plays its most striking part here. Because the gaze of the "specimens" is more than an eye-opener, it's like lifting of a curtain in our souls and hearts – a revelation that helps turn our understanding of the world, or at least of an important part of the established stereotypes, upside down.

"*Exhibit B* is not about the horrors of colonization," said Bailey at a Festival discussion. "This is only an aspect. It's about the representation of the Other, the distortion that was done by the colonizers... An ideology about black people who are inferior and the European benefactors who are rescuing them has been set in marble and bronze, and in immense beauty in museums; for instance, a beautiful brown woman 'happily' carrying water or white people civilizing the Africans" (1).

This was a continuation of Bailey's thoughts from the exhibit's leaflet: "The dim chambers of our collective imagination are haunted by silent misinterpretations and twisted configurations of Otherness," he writes there. "They cloak the atrocities that occurred under colonialism in the shimmering robes of civilization, and energize degrading stereotypes and dehu-

manizing systems such as Apartheid that I grew up in”⁴.

The surprisingly strong – albeit not surprisingly gruesome! – connection between another dehumanizing system, Nazism, and colonialism is especially highlighted in *Exhibit B*. “Auschwitz was the modern industrial application of a policy of extermination on which European world had long since rested,” the exhibit’s leaflet quotes Sven Lindqvist.⁵ Another thing: “The father of the Nazi war criminal Hermann Goering was the first imperial commissioner to Deutsch-Sudafrika; two of Josef Mengele’s (the butcher surgeon of Auschwitz) teachers conducted pseudo-scientific research on the Herero to justify their annihilation,” points out South African critic and writer Brent Meersman.⁶

Finally, the connection is quite literal, as we come to find out from the last of the *Exhibit B*’s extraordinary exponents, in the last of the halls:

The caption there reads: “Dr. Fischer’s Cabinet of Curiosities.” Dr. Eugen Fischer, the text tells us, was a professor of anatomy and the rector of the Berlin University during the Third Reich, who developed his theories of racial hygiene in no other place but the concentration camps of South West Africa.

These are the only exponents whose eyes do not look back. And this is the only hall that is not entirely and dreadfully quiet. Its air vibrates with breathtaking music: song lamentations of the genocide – an impossible harmony between the heartbreaking sorrow and the beauty of the insurmountable human spirit. It is four heads, dyed in gray clay, in profile to us, that sing. (A Namibian choir, which has also arranged the songs.) The bodies are hidden behind low cubes. Above them, in frames, hang black-and-white photos of decapitated heads on iron rings (dating from 1906).

In front of this whole exposition, there are several rows of seats. For those of us who can no longer bear the emotional burden of this unique “calling of spirits” that Exhibit B is, this unheard of, motionless trance where the invisible has been coming into eye contact with us in the previous halls and now sings to us – all the time via the bodies of people alive and real today. As alive and as real as were (or are) all those who were (or are being) killed, tortured, crippled, suffocated or simply denied the right to be considered as people (equal people, that is) because they were/are different, i.e. other than us.

Or, actually, why not you and me included, despite my being white?! For there’s always somebody who could look down on us as being “those others”, right?! As did the famous film producer Samuel Goldwyn, who once bought a love story without having read it and, upon finding out that the leading women roles were of lesbians (then a taboo), just shrugged: “After

all, we could always call them Bulgarians!” Or, as I was once told by a Western critic, when he agreed to be interviewed by a Bulgarian, he imagined meeting a fat cow that eats potatoes. These two examples do not differ substantially from the shocking statement I heard once from a perfectly amiable young South African woman, long after the Apartheid had become history: the native Africans have less developed brains, she confided without a slightest shed of doubt. And yet another example: a South African friend giggled at the fact that his wife didn’t even know how to change the toilet paper before the Apartheid ended, since there were always domestics in charge of this chore...

After you get out of *Exhibit B*, you feel like you cannot talk, or don’t feel like talking at all. Yet, after having experienced it, it’s impossible for one to stay voiceless – were it only in front of one’s own conscience: questioning our untouchable European status quo, the free market’s freedom of trading for the advantage of the haves, the ease with which we build barriers towards the others and the difficulty of overcoming those ones built in front of us...

The greatest achievement of *Exhibit B* is that it manages to make us feel and recognize the centuries-old and, alas, ongoing crusade against Africa per se and the even longer one against Others in general as phenomena of equal ignominy as that of the Holocaust and any other genocide for that matter.

Another thing one starts questioning after *Exhibit B* is how it could ever be claimed that there is poetry in violence and there is love in pain. After having experienced it, all the theatre provocateurs of today (in)famous for their self-hurting on stage – literal or figurative, it’s all the same – seem so flat and superficial, and their being sold as phenomena so snobbishly empty! The very perpetuating of the “violence sells” idea in the media and, alas, in literature and the arts, as well as the idea that violence is deeply innate to human nature, feel plain shameful.

“Our belief in the potential of arts and performance to activate people, energize depressed situations, integrate the marginalized, transform and heal, underlies our ethos,”⁷ is the credo of *Third World Bunfight*. With *Exhibit B*, Brett Bailey and his team manage to fulfill this to the utmost. Moreover, the *Exhibit* series catapults the South African director to the highest possible status of international arts activist with a huge potential impact, the likes of the American filmmaker Michael Moore, or in a more European and regional context, of the Croatian-Bosnian Oliver Frlić.

It’s not a surprise that Bailey’s next production that premiered in Athens, in 2017, at the Fast Forward Festival of the Onassis Cultural Center (again both conceived, designed and directed by him) has

sprang from another painful topic involving another tragic Chorus – the refugees crossing the Mediterranean whose image would definitely have been only in plural were it not for some of the concrete unforgettable faces we might never be able to forget – like the dead three-year-old boy thrown out of the sea on the shore, whose photo stunned people around the globe. Although for a while Bailey contemplated on focusing predominantly on that side of the current refugee crisis, then he enlarged the scope of his work to encompass a more panoramic take on the notion of home – home lost, home threatened, home coveted for, home pleaded for. Under the title of *Sanctuary* his work presents our world as a grim and gruesome labyrinth where human beings have lost not only their homes but also touch with each other, as if blown away by a new Bing Bang – that of wars, hostility, homophobia, fears. The labyrinth is literal and the audience, in small groups of 7, roams it to encounter startling tableau-vivants/snap-shots of the current crisis of humanity. The noises, sounds, or music of all these “scenes”, which take place simultaneously and with only make-shift fences in-between, form a menacing, at times muffled, at times overwhelming rumble from which there is no escape – making us palpably feel a global village turned into a global hell. Again, there is no concrete main character, and in effect it’s us altogether – those in the tableau-vivants and the viewers - who form the tragic Chorus inhabiting our planet now.

(A Line in Parenthesis)

To go back to the initial spring-board of Brett Bailey’s *Sanctuary*, it’s worth noting that most of the shows devoted to the refugee crisis – a whole wave of them in Europe! – are decidedly without main and supporting characters but with equally important participants that also form in effect tragic modern day choruses.

Again from the Balkans comes another example of the tragic hero in plural of a different nature: *On the Edge* of the Bulgarian Alexander Morfov, at the National Theatre in Sofia, where a whole nation (at least the suffering majority of it) is in the spotlight.

On the Edge: A Fable for a People and a Sky

It was high time for Bulgarian theatre to see the Bulgarians *on the edge*. Not only separate stories but all of them – *us* (I should add as a Bulgarian myself) – together, i.e. the majority of Bulgarian people today (2). It was high time for our theatre to reach out and hug us, to console us and show us we are not alone *on the edge*. It was high time for it to recognize us as the hero of our time and do that on our first stage at that! For could there be a better place for discussing the state-of-the nation than the National Theatre!?

(if I could take the liberty to paraphrase the words of Michael Billington, the doyen of British theatre criticism.) No matter how many other star shows there have been on all our stages during the recent years, no matter how great they have been as pieces of art, *On the edge* is the mightiest act of solidarity of our theatre with the people of our country. Without any exaggeration it could be said that with this show the National Theatre (The People’s Theatre, in literal translation) is again truly *national*, i.e. a *people’s* one.

On the edge refuses to deal with the constant quarrels and accusations of this-and-this-is-to-blame for the *on-the-edge* situation. In it, the antiheroes do not have the honor to be invited. With the exception of a briefly “visiting” couple of theirs: a rich man and a woman, as if having come down to the “lower land” on slum tourism, is humiliating a crippled beggar and take photos of themselves having put their feet on him. Otherwise, this other, *not on the edge* world is entirely eliminated from the stage. The same way it has eliminated us outside of the theatre. We are still under one sky: in the New Year’s Eve (in the final scene of the show) we see its festive fireworks. Time, though, already belongs only to this other world: usurped, stolen by it, like in Michael Ende’s *Momo* by the gray people. Through a binocular, the heroes check up the time: in the twisted reality of *the edge* the clocks and watches have stopped working a long time ago.

The choice of Morfov to make the *not on the edge* world not only nearly invisible but non-concrete and non-stratified, i.e. totally faceless, is very important. This way not only does he differentiate from it but, which is more important, he refuses to take part in the instigating of groups of people against other ones, i.e. he refuses to continue the divide-and-conquer principle which has proven to work so well in our country.

The heroes *on the edge* in turn are with easily recognizable faces – a lonely mom with a baby, a scavenger, a writer, musicians, a couple of lovers, a granddad, a middle-aged lonely man, a man in a wheelchair after an unsuccessful “flight” from the roof, an abandoned woman, and more... They may differ a lot, they may bristle up in the hullabaloo of the streets, in the Panelki-apartments Babel and in the repetition of the daily grind (in an extraordinary scene at the background of Maurice Ravel’s *Bolero*); yet they are together, they form a community.

This way the show rises up to a very high and very rare level both for our theatre and for us outside of it: that of human unity. And in a remarkably convincing manner – *shattering* is the right word! – it makes one feel the energy of human unity: its warmth – as a feeling of belonging and empathy – and its might – as the only way out of the parallel world of *on the edge*.

Because Morfov's show is not only an act of social consciousness but also a piece of first-class theatre – theatre which itself is a sample of unity. First, all the participants (the brilliant acting cast, the musicians on stage and the whole production team) are in an equal measure its creators. Then, which is more important: this is theatre whose language and impact make it very close to musical harmony. It doesn't have a play or any preceding text for a spring-board. Yet it doesn't fully snub the use of words: familiar, even emblematic everyday, lines or conversation pieces that all of us have said or heard at home, on the street, in moments of sharing. Familiar words intertwined in – and alternating with – familiar acts at familiar places... An apartment-building roof (which the actors create in front of us in the very beginning, while outlining the characters themselves), small apartments' boxes which literally dance (the set-design of Nikola Toromanov is unique and extraordinary, as always!), former-cellars-cum-squatting-shops (very typical for Bulgaria), garbage bins... Authenticity – in words, acts, atmosphere; yet no naturalism at all: the moment the objects, or the behavior, or the meaning itself are about to look/sound like photographic or predictable, the action immediately switches over. From the realism of an everyday episode to a song or dance piece: for instance, the walk of the crippled beggar turns into a dance, which lifts both him and us above the air of humiliation and anger. Or the action's tempo unexpectedly intensifies to a breath-taking rhythm: the above-mentioned scene at the background of *Bolero* is actually the everyday routine on a fast cadence, again and again... Or the switching-over happens on another level: the n'th person who throws himself from the balcony, choosing to put an end to a life in an impasse, comes back home – it turns out that he lives on the first floor. All that so that we do not get stuck on the wave of despair; so that the show does not enter the sphere of heart-rending melodrama... Viewpoints, moods, speed, and tempo constantly change; the focus varies: from a full-scale panorama on the whole stage in all its depth and height to a "close-up" in the light-spot; this "close-up" at times being achieved by "dwindling" of the "lens" via concentration of the sound and music only. The show as if pulsates: a perfect new live being in which every cell is where it has to be – nothing needs to be removed, nothing is in excess.

The leitmotiv of the flight goes through different variations. A spectacular flight of all the heroes from the roof, picked up by a storm. A startling "off-stage" flight of an invisible character who announces his refusal to go on living life, which does not feel like life and whose muffled bumping on the ground hushes the audience in a deadly silence. Airplanes take off

one after another, carrying away the n'th portion of the young Bulgarians who leave the country for good (the back wing is a huge screen). Banal words fly/soar into a song, tired bodies jump up into a dance, the lump in the throat and choked tears transforms into a bout of laughter... Until the final flight from the sphere of the material into the one of the spirit, when, at the end, we, Bulgarians, turn into constellations, while the only remaining grandfather tells the only remaining baby what has happened.

You can't summarize this show in terms of a story. Yet in the end, there is a feeling of something bigger than the stories plays usually tell. Stories are pieces of life. The very concretizing of these pieces of life, no matter how universal they may be, makes their limits somehow tangible. Here it's our whole life now and for a long time already, its very essence. The way we feel it deep down in our soul. A feeling only music usually manages to create and encapsulate. At the same time the show is strikingly visual and not the least abstract.

In brief: *On the edge* is an extraordinary fable for a people and a sky which is related as if only via graphic outlines – of people, objects, pieces of conversations, pieces of events – but which contains in it – and opens in us – astounding depths.

I haven't seen theatre that uses this very language. Yet, I fully understand it, as, I think, most of the audience does. We cried and laughed together, and then, on our way out of the theatre it was unusually quiet: we were shattered and concentrated in a special way – as if seeking a way-out of a life-and-death situation. A way-out maybe within our own selves...

Such type of theatre does not send people to the barricades neither does it incite thoughts for the "execution squad." It changes from within. It helps us understand with all our senses that the state-of-the-world is a reflection of the state-of-our-souls and it's there where things have to change.

Thus *On the edge* is akin to the wave of special political theatre that started with *Long Life* of Alvis Hermanis – theatre whose equivalent in real-life politics is the non-violence strategy and behavior, and in which love for the human being and for humanity is not just a spring-board (as in the overtly political theatre) but defines it on the whole. Theatre that is permeated with warmth; theatre where deconstruction is constrictive and which "punches with tenderness" (according to Hermanis's phrase)⁸.

On the edge is akin to one more tendency on the Eastern-European stages: the increasing – and at times even prevalent – use of music for communication with theatre audiences. Maybe as a part of the search for a more direct route to the human soul, beyond the ubiquity of pragmatism; or as an expression

of the rising need for harmony in our more and more disharmonic reality...

All the good words are not enough to praise *On the edge* and its creators. Morfov's shows have been bringing about quality changes in Bulgarian theatre for the last 25 years and what is interesting is that they (the shows and the changes alike) are connected with the magic of harmony. His first contribution to our theatre—which has didactics in its genes—is that he helped it set itself free from the prejudices against spectacle on stage, from the deeply ingrained suspicion that a balance between spectacle and philosophy is possible. In other words, he endowed our theatre with the “free love” of magic on stage, without depriving magic from a substantial meaning. He achieved this not in the least by creating a unique symbiosis between the language of drama and puppetry, which for a long time was the only new theatre reality on our stages (it has to be noted that he did this along with a group of graduates from the puppetry department of the National Academy for Theatre and Film Arts in Sofia, he himself being one of them). Then, with *Life Is Beautiful* (after *Suicide* by Erdmann), he dared venture into the most difficult territory for the art on the whole – the territory of bliss, the essence of human happiness, and succeeded in a brilliant way, too. And now, here's another sample of a striking harmony as the very core of this completely new theatre reality Morfov has created on stage with *On the edge*. I believe that if this show is presented on the stages of the big international festivals – where it deserves to be, together with the works of other first-class directors – it will position Bulgarian theatre in a new way on the world theatre map.

The show reminds me of a 1992 play by Stanislav Stratiev, one of the most talented Bulgarian playwrights and an extraordinary absurdist: *On the Other side*. A play, which too has a tragic hero in plural, this time a generation, or rather generations.

***On the Other Side* or The Old = Beyond the Expiry Date**

In this play, Stratiev had a prophetic vision of *on-the-edge*: after a certain age people are being thrown out of the windows, just like that, matter-of-factly, or in the best cases are being left on the outside of the windows, at the window-sills – to live there as long as they can; down below there is a crowd of passers-by (or idlers) who bet if the respective old person will fight and how long he/she will manage to stay on the window-sill; then they take photos with the falling or fallen ones, comment on the work of the tax office representatives who collect the taxes from the nearby

windows before the fall, or argue if the work of the *Public Service for Throwing out* should be improved so that the relatives do not have to deal with this burden all on their own; meanwhile the police makes sure no one on the street gets injured...

Today, I am staying with my mom *on the other side* – all of us who refuse to “throw” our parents out (along with “caprices” like sensitivity, dignity and the like) are there, with them. (I will spare you a description of the nursing homes, which rules them out as an alternative.) I'm staying *on the other side* and the step ahead seems at times the only way out. I have not chosen it yet because I believe in God and because of my love (for me one in the same indeed). However, to be able to hold on to *the edge*, especially with a fully helpless person together with you, is getting more and more of an impossible mission. I'm staying there and can't help thinking of how prophetic indeed great art could be, yet how even the imagination of our greatest absurdist hasn't managed to picture the scale of the future absurd.

Because *the other side* of Stratiev or *the edge* of Morfov, it turns out today, is a vast territory – a parallel reality with a weird terrain: breathtakingly steep, yet at the same time kind of in terraces, so the falling down is at times gradual and those on the upper terraces can be left with the illusion that they are actually not *on the edge* and that those underneath are down there only because they are “degraded types” – beggars, homeless, scavengers of the garbage bins.

At night, before going to sleep, I look through the window: across the street, five floors down there, one of these “types” too gets ready to sleep – only, though, in a bed of cardboards and in the outer niche of a door. People go by him (it's the center of Sofia and it's full of restaurants and night clubs) but nearly no one stops, no one looks back.

I feel ashamed and wonder who's more degraded? This man down there and the others like him – you can see tens of tens of them on the streets of Sofia, and they multiply as if day by day? Or it's us who do not notice – or conveniently pretend not to notice – them and will even go to sleep with the thought that we are not so badly off after all.

I feel ashamed also when I think of the several 70-plus-year-old men who through tears were beseeching me to let them take care of my mom only in exchange of food and shelter. Over a 100 people from the whole country answered my ad last year and more and more still keep calling. Maybe these fathers and grandfathers, having miraculously survived the “throwing out of the windows”, have already become “degraded types” and are fixing cardboard beds somewhere today ...

Callousness is being cultivated on the upper terraces of *the edge*, while more and more often knives are flashing in the eyes of the “inhabitants” further down. On *the edge* we quarrel and hate each other, and are afraid of getting cheated, while at the same time we don’t consider it would be so bad if we were to cheat the others. Or we are on *the edge* because we quarrel and hate each other, and are afraid of getting cheated, while at the same time we don’t consider it would be so bad if we were to cheat the others? I do not doubt it is the latter.

Back to *On the Edge*: the show

“Isn’t the show very depressing, so to speak onerous?” – friends ask me. It would be depressing if it were documentary-naturalistic, if it were to deal with what’s happening down there after the “flight” from the balcony, with the wave of self-settings-on fire, with the misery’s gross ugliness. It, though, is not so much about the live of the bodies *on the edge* as much as it is about the life of the spirit there. That’s why there are flashes of the theme about the proverbial Balkan resilience of ours – the *In-the-death-car-we-are-still-alive* style (as the famous Goran Bregovich song goes). There is even a direct nod to Emir Kostruritsa: the eldest man, so to speak the patriarch, trying a drink (“Better than the original!” is the reaction towards the false alcohol in *Black Cat, White Cat*; here: “Elixir!” at the improvised New Year’s table). There are flashes of our black humor too. Most important: there’s the choice of the flight at large as a main leitmotiv, not just as a suicide.

On the edge is like a *revelation*: it overwhelms and shatters (I take the liberty to again use this word) in order to “enlighten the eyes of our hearts” (as the sacred texts go). And a *revelation* is always a helping hand lent to us. That’s why to me this show translates mainly into hope. Hope that it exists; that we are not invisible anymore; that in it and with it we are together. The last scene, where all the heroes celebrate the New Year’s Eve, is actually the most important flight in – and of – the show: there everyone – us including! – get to “fly” towards each other.

The samples of great theatre lift up invisible curtains and help us gain an insight into truths that we otherwise learn the difficult way – from life.

Of course, we could keep on staying *on the edge* for a long time ahead and quarrel and hate each other, and be afraid of getting cheated while, at the same

time, not consider it would be so bad if we were to cheat the others... and we could keep on surviving somehow; and meanwhile some of us will slip and fall downwards and others will directly give up living... Until there will be the last baby in the hands of the last granddad.

I hope, I pray that the imagination of Morfov be not surpassed by that of life, as in the case of Startiev and his *On the Other Side*.

I hope, I pray that *On the edge* is the harbinger of a miracle which we are so much in need of and which will open our eyes that only if we were to manage to be together we could stop being *on the edge*.

P. S.

The Other Side by Stratiev reminds me yet of another piece of theatre that deals with a tragic hero in plural: the show that made Alvis Hermanis world-famous director, the afore-mentioned *Long Life*. It was something like *10-years-later*, when what Stratiev was warning would happen was already happening—and accepted as a norm at that. The old people were out there—“on the sill”, made refugees on their own homeland by their own children and their not uttering a word was not because they had nothing to say but because it did not matter anymore to anyone out there. I will not dwell in detail on this show since it is already world famous and has been on the road the world over for already 14 years now (since its premiere in 2003).

Finally, it would be worth noting that the phenomenon of the tragic hero in plural has its reverberations in the sphere of the merely dramatic. A host of productions based on facts, yet not dwelling in the territory of the strictly documentary or verbatim theatre, also employ a distinctly chorus-like type of characters of equal importance, without any protagonists. A recent and an excellent such example is *Do You Speak Silence?* of the Romanian director Gianiana Carbonariu. It presents the deplorable plight of a large part of Eastern Europeans who opt for working in the West for the want of chances for making a decent living at home. Telling true stories in a fictional manner, the show combines the might of both facts and fiction – something typical of the aforementioned wave of political theatre that, I believe, started with Harmanis’ *Long Life* and that has grown into a very important trend on the Eastern European stages, worth another lengthy analysis.

NOTES

1. Brett Bailey at a discussion at DIALOG Festival, Poland, 2013.
2. Over 22% of the Bulgarians live below the poverty edge; over half a million pensioners live by under 2.5 Euro per day; 33% of the Bulgarians live in conditions of substantial material deprivations; Bulgaria holds the top spot in the rank list of all indicators of poverty and inequality in the EU; in Bulgaria there is a special category of “the working poor”, a vast section of the population; having good education does not necessarily pave the road for finding well-paid jobs.

WORKS CITED

- ¹ www.thirdworldbunfight.co.za, Prodictions, Exhibit B.
- ² Rohrbach, Paul, *German Thought in the World*, 1912, *Exhibit B*, leaflet, p. 4., www.thirdworldbunfight.co.za
- ³ Bailey, Brett, Exhibit B, leaflet, p. 3, www.thirdworldbunfight.co.za
- ⁴ Bailey, Brett, Exhibit B, leaflet, p. 3, www.thirdworldbunfight.co.za
- ⁵ Lindqvist, Sven, *Exterminate All the Brutes*, 1992, Exhibit B, leaflet, p. 3, www.thirdworldbunfight.co.za
- ⁶ *Resisting the muse of imperial ‘science’*, Mail and Guardian, South Africa, 2010-06-08
- ⁷ Bailey, Brett, www.thirdworldbunfight.co.za
- ⁸ Hermanis Alvis, in *Theatre and Humanism in a World of Violence*, ed. Ian Herbert and Kalina Stefanova, St. Kliment Ohridski University Press, 2009, p. 36,

PRELIMINARIILE LA O POETICĂ A TEATRALITĂȚII ÎN DRAMATURGIA LUI ION DRUȚĂ

Rezumat

Preliminări la o poetică a teatralității în dramaturgia lui Ion Druță

În articol este investigată teatralitatea textului dramaturgic ca modalitate de tipologizare a proceselor culturale, discursive și artistice, mod de viziune artistică și ontologică a individualității creatoare și ca o categorie poetică. La abordarea temei, am pornit de la ideea că poetica unui text scoate în evidență stilul autorului, viziunea ontologică și artistică a acestuia, ca, de altfel, și schimbările de viziune ale sale, în funcție de contextualitatea istorică, politică, culturală, estetică etc. a scrierii textelor.

Din perspectiva poeziei istorice sunt evidențiate diferite aspecte caracteristice stilului lui Ion Druță în structurarea textului dramaturgic, în special la realizarea teatralității ca fenomen cultural-estetic (la nivel de didascalii, spațio-temporalitate, personaj, atmosferă ș.a.). Se accentuează specificul interferenței genurilor în discursul artistic drutian, intertextualitatea, colaborarea codurilor teatrale, narrative, muzicale, religioase în structurarea textului, rolul contextualității, al elementelor de preteatru și metateatru în reliefarea poeziei teatralității.

Ключевые слова: teatralitate, poetică, contextualitate, preteatru, metateatru, corul antic.

Summary

Preliminary to a Poetics of Theatricality in Ion Druță's Dramaturgy

The article explores the theatricality of the dramaturgic text as a way of typifying the cultural, discursive and artistic processes, the way of artistic and ontological viewing of the creative individuality and as a poetic category. In approaching the theme, we started from the idea that the poetics of a text emphasizes the author's style, his ontological and artistic vision, as well as the changes of his vision depending on historical, political, cultural, aesthetic, etc. contextualism of writing texts.

From the perspective of historical poetics, different aspects characteristic of Ion Druță's style are emphasized in the structuring of the dramaturgic text, especially the realization of the theatricality as a cultural-aesthetic phenomenon (at the level of stage directions, space-temporality, character, atmosphere etc.). The specificity of gender interference in the Drutian artistic discourse, the intertextuality, the collaboration of the theatrical, narrative, musical, religious codes in the structure of the text, the role of contextualism, the elements of pre-theatre and meta-theatre in emphasizing the theatrical poetics are emphasized.

Key words: theatricality, poetics, contextualism, pre-theatre, meta-theatre, ancient choir.

Reiterând unele idei privind conceptul de teatralitate expuse anterior [Cf. 2], specificăm că această entitate teoretică, studiată actualmente de teatrologi, filologi, filosofi, culturologi, sociologi, are ca sens prim orice situație când cineva se expune privirii altora, cercetările în domeniu reflectând diverse aspecte ale relației actor – spectator – privire – joc – spectaculozitate, scenicitate. Realitatea și imaginarul sunt considerate elementele de bază ale teatralității, care

este o componentă imanentă a textului dramaturgic și a celui teatral. În ultimul timp, teatralitatea mai este definită ca poetică, ca o categorie estetică, în special în lucrările filologilor și teatrologilor fiind studiate formele, structura și funcțiile ei în textele epice, lirice și în cele dramatice.

În același timp, ca parte inalienabilă a unui text dramaturgic și a discursului teatral, teatralitatea se manifestă printr-o anumită poetică ea însăși, dez-

văluind și/sau descoperind specificul individualității creatoare, lumea psihică, refuzările și defuzările ei (ale dramaturgului și ale regizorului, în primul rând), dar și contextualitatea scrierii ori realizării scenice a textului dramaturgic. În acest studiu ne vom referi la textul dramaturgic al individualității creatoare Ion Druță, în intenția de a releva unele trăsături specifice ale poeziei discursului său dramaturgic, în special ale teatralității ca o categorie estetică. Or, poezia unui text scoate în evidență stilul autorului, viziunea ontologică și artistică a acestuia, ca, de altfel, și schimbările de viziune ale sale, în funcție de contextualitatea istorică, politică, culturală, estetică etc. a scrierii textelor.

La modul general, poezia desemnează studiul și teoretizarea creației artistice, conceptul evoluând de la intenția de reducere a artelor la un principiu comun în „Poetica” lui Aristotel spre accepția de „proces de formare sau construcție a operei, implicând analiza proiectului inițial [al personalității creatoare – n. n. A. Gh.] sau un studiu al procesului creației artistice, căutând „taină” ei, ori definind procedeele diferitelor arte și curente artistice” [3, p. 142]. Dacă poezia teoretică studiază legile generale ale „construirii” poeziei, tragediei, comediei (după Aristotel), poezia istorică are drept obiect de cercetare legitățile transformărilor, schimbărilor și ale interrelațiilor fenomenelor poetice (estetice), instrumentul metodologic principal al unei asemenea cercetări fiind comparația. Astfel că poezia presupune cercetarea componenței, structurării și funcțiilor operelor artistice, precum și genurile și speciile diferitor arte în diverse contexte social-politice, estetice, culturologice, procedeele de realizare a conceptului artistic al autorului ș.a.

Studiul poeziei teatralității în textul dramaturgic implică o investigație a modalităților de structurare a acestuia, având în vedere specificul unui asemenea discurs artistic, în special relația literaritate – teatralitate, limbajul verbal și cel nonverbal, interferența artelor și mediilor de comunicare ș.a. În acest caz, metatextul critic, științific se prezintă ca îmbinarea unei poezii istorice cu o poezie individuală, a autorului/dramaturgului (urmărim sistemul formelor și principiilor poetice ale unui autor și ale unui curent artistic), dar și cu poezia literară, având în vedere, așa cum am menționat, literaritatea și teatralitatea în construcția textului de acest tip: dialog, monolog, didascalii și modalitățile artistice de structurare și de expresie specifice autorului. Nu doar în textul și discursul teatral, ci și în cel dramaturgic teatralitatea se manifestă ca o îmbinare dintre diverse semne, moduri de comunicare, unde se întâlnesc, după A. Ubersfeld, codul lingvistic și codurile perceptive (vizual, auditiv), socioculturale, coduri pur teatrale (spațio-temporale, al jocului ș.a.). Importantă este cercetarea corelației dintre ele, pentru

a evidenția specificul teatralității la nivel de joc, acțiune, stil de expresie, ori, la modul general, corelația la nivel de macropoetică (sistemul artistic – poezia metodelor de creație, a artei (dramaturgiei, teatrului) naționale) și de micropoetică – la nivelul minitextului (poetica titlurilor, epigrafelor, didascalilor, motivelor artistice etc.)

La nivel de micropoetică a textului dramaturgic, specificăm, mai întâi, importanța colaborării dintre textul principal (dialogul) și cel secundar (didascalii) în structurarea narațiunii dramatice și în reliefaarea conflictului ca esență teatrală, ca o „confruntare prezentă în structura profundă actanțială a textului” [1, p. 114], precum și specificul dialogului ca mod de verbalizare a conflictului și, totodată, o condiție a teatralității. În acest context, metodele poeziei lingvistice și ale celei literare își află aplicarea, în mare parte, în investigarea didascalilor ca metatext și forme ale teatralității.

Contextualitatea istorică, estetică a dramaturgiei lui Ion Druță, privită din perspectiva macropoetică, ar putea fi caracterizată prin tranziția de la o copie fidelă a vieții și de la conflicte sociale și morale în textele dramaturgice din anii 1950 spre îmbinarea elementelor de gen epic și liric, spre conflicte moral-psihologice, filosofice și spre intertextualitate în anii '70-'90 și până în prezent. În timp ce literatura dramatică din anii '50 urmărea îndeaproape manifestările prezentului, se îndepărta de spiritul etno-etic, I. Druță, abordând tematica prezentului sau a trecutului istoric, sau una general-umană, a demonstrat o viziune de sinteză privind îmbinarea naționalului cu general-umanul, a istoriei cu contemporaneitatea, a profanului cu sacrul ș.a.

Pentru Druță, esențială este nu atât desfășurarea liniară a conflictului dramatic, ci plasarea omului într-o situație-limită și într-un cadru natural, în urma cărora acțiunea relevă stări, trăsături de caracter, principii de viață. În acest context, natura nu este doar un cadru pe fundalul căruia se desfășoară acțiunea, ci capătă valență dramaturgică reală în textele sale.

Didascaliiile, după cum am evidențiat în alte studii, au o anumită evoluție, în funcție de realitatea estetică, socială, fapt ce ar permite și reliefaarea unei poezii a imaginarului artistic al autorului respectiv sau a unui curent artistic. Să nu uităm că, în perioada antică, didascal mai era numit cel care învăța cuvintele cu actorii și cu corul, adică poetul, autorul. Apoi a apărut funcția de învățător de cor – didascal sau horodidascal. Acest aspect istoric relevă rolul autorului și al celui care învață textul cu actorii și cu corul (mai târziu, regizorul), iar didascaliiile în calitate de procese verbale ale juriului după reprezentarea piesei (în perioada antică) scot în relief rolul celui de al treilea

actant al discursului dramaturgic și teatral – opinia și prezența receptorului, spectatorului. Am amintit aceste aspecte ale evoluției termenului, pentru că didascaliiile, ca formă a teatralității în textul dramaturgic druțian încorporează, include toate aceste și alte semnificații ale termenului, având o mare pondere în structurarea narațiunii dramatice și în crearea atmosferei din textul principal.

Realizate artistic prin îmbinarea epicului cu liricul, prin muzicalitatea frazei și prin „pictura verbală” sau prin intertextualitate și ekphrasis, didascaliiile în textul lui I. Druță demonstrează autoritatea autorului în text, viziunea lui asupra lumii, lirismul și măiestria plăsmuirii imaginilor artistice la hotar dintre real și ireal, mitic. Totodată, ele se manifestă și drept reper în trecerea de la tradițional la modern în structura textului dramaturgic: titlurile, modul de prezentare a personajelor de către autor, convenționalitatea unor aspecte ale discursului dramaturgic prin amplificarea rolului simbolului și diversificarea tipologiei acestuia, a alegoriei și chiar prin structura diegezei. Didascaliiile conțin/descriu un spațiu care devine martor și participant la acțiune, creează atmosfera premizan-scenică, care predispune la reflexivitate și la desfășurări de acțiune, punctează momentele de tensiune în acțiunea dramatică.

Chiar primele drame, „Casa mare” și „Doina”, demonstrează o anume poetică a teatralității în concepția druțiană: îmbinarea dramaticului cu liricul și epicul, atât în didascalii cât și în textul principal, crearea atmosferei la hotar dintre real și mitic-arhetipal, relația eu – supraeu, sacru – profan în construirea personajelor și în afirmarea unor idei, personaje care își au sorginea în teatrul antic ori în folclor, preluând unele caracteristici și funcții dramaturgice în textul lui I. Druță ș. a.

În primul rând, conflictul se deosebește de cel al textelor altor autori de până la apariția primei drame druțiene „Casa mare” (1959), el exprimă contradicții interioare: stări, patimă, sentiment și datorie, individul și lumea/ceilalți, dar individ care încearcă să se desprindă ca individualitate de un personaj colectiv – sat, neam etc. De aici și trecerea (în concordanță cu contextualitatea social-morală a timpului) spre conflictul dintre eu și supraeu în cea de a doua dramă „Doina” (1968). În „Casa mare”, intriga și, respectiv, acțiunea se construiește pe dragostea întârziată a văduvei de război Vasiluța, pe de o parte, și morala satului, culpa ei în fața fiului și a copiilor care pot a nu se naște în familia lui Păvălache („eu n-am să pot fi și mamă, și bunică în aceeași vreme... Din pricina mea, copiii tăi au rămas să se nască cu un an mai târziu, păcatul ista îi cel mai mare în viața mea...”). Conflictul și rezolvarea lui artistică denotă o continuitate și,

în același timp, o metamorfoză a celui din tragedia antică, după cum observa regizorul Ion Ungureanu: „Vasiluța a conștientizat că încalcă o lege morală. În această situație Păvălache, căsătorindu-se cu tânăra Sofica, poate avea parte de copilul la care visează. Deci *nu va fi ucis un prunc, ci se va naște un prunc!* Vasiluța merge până la autojertfire pentru ca viața să poată continua. Iată cu ce nuanță etică apărem și noi pe marea scenă a lumii. Trebuie să recunoaștem: e o notă inedită!” [5, p. 119].

Chiar dacă intriga pare a fi una tradițională – constă dintr-un eveniment, cu o anumită cronologie – căsătoria tinerei vădane cu flăcăul tomnatic – și care ar trebui să determine progresia acțiunii dramatice spre punctul culminant, ea totuși este una psihologico-morală, determinând progresia interioară a stărilor protagonistei sau, mai bine zis, amalgamul de stări (bucurie, frică, regret, conformare în fața situației ș.a.). Se îmbină succesiunile de evenimente cu stări și acumulări de tensiune psihologică a personajului, reliefând astfel specificul intrigii, una interiorizată, dar susținută, mai întâi de supraeu – „gura satului” – și permanentizată în subsidiar, latent și tot mai insistent, de eul, conștiința personajului Vasiluța.

În comparație cu textele dramatice anterioare, personajele din dramaturgia lui I. Druță prezintă tipuri umane, morale, psihologice, mai puțin sociale, ele sunt individualizate, chiar și cele trei vecine care ar generaliza moralitatea populară sunt individualizate prin vestimentație și prin faptul că își schimbă părerea în funcție de opinia exprimată de celelalte. Or, după Tv. Todorov, „Două viziuni diferite ale aceluiași fapt fac din ele două fapte distincte” ca mod de narare și de construire a discursului artistic [4, p. 68], iar în drama druțiană, prin personajul colectiv, vecinele, interpretarea faptelor și deci tipurile discursului se triplează, contribuind astfel la metamorfoze ale structurii textului, ale acțiunii dramatice și, respectiv, la semnificații multiple ale discursului dramaturgic.

În textele druțiene ulterioare, acest tip de personaj este mai puțin prezent; se atestă, în general, două personaje centrale, caracterizate pe principiul paralelismului și care se completează reciproc (Doina – Tudor Mocanu, Mihai Gruia – Călin Ababii, Ruța – Pavel Rusu, Paisie Velicovschi – părintele Ioan) sau al antitezei (Horia – Balta, Ecaterina cea Mare – Ecaterina cea Mică).

Spațiul discursului dramaturgic la Ion Druță este diferit de cel al textelor dramatice semnate de alți autori (F. Vidrașcu, C. Condrea ș.a.), chiar dacă la nivel semantic este unul tradițional și delimitat clar – casa mare, familia, curtea unui sătean sau bojdeuca unei bătrâne (în primele trei drame scrise în anii 1959–1972), totuși, se produce lărgirea spațiului scenic prin

introducerea în acțiune a simbolurilor poetice sau a unor obiecte cu caracter simbolic, expuse în textul dramaturgic în spațiul de după scenă (dansul popular Perinița, vorbele satului despre căsătoria celor doi în „Casa mare” sau despre relația dintre Ruța și nepotul ei, președintele în „Păsările tinereții noastre”; scrisoarea de pe front a soțului Vasiluței – o întoarcere în trecut și, totodată, o amplificare a conflictului psihologic-moral al acțiunii ș.a.). Pe de altă parte, spațiul îmbină în imagini complexe timpul trecut cu cel prezent sau cu *illo tempore* – spațiu biblic, spațiu mitic/ mitizat („Doina”), Roma antică („Căderea Romei”), secolul al XVIII-lea („Hramul Înălțării/Biserica albă”), spațiu psihologic, interior al personajului. Acestea sunt exprimate artistic în didascalii și în acțiunea scenică din dialog prin mijlocirea intertextualității folclorice și biblice, ca și prin interferența artelor, reliefând nu doar viziunea ontologică a dramaturgului, ci și principiul esențial al poeziei istorice – schimbarea caracterului receptării subiective a realității de către autor și a mijloacelor de expresie a ei.

Revenim astfel la conceptul de cronotop în sens bahtinian, ca o categorie a poeziei istorice și care exprimă ideea că fiecare om, în existența sa, are un „loc” unic cu care „timpul și spațiul se individualizează” [6, p. 126], aceasta însemnând că timpul și spațiul în definirea omului implică o cunoaștere axiologică a lumii, fapt exprimat ulterior în lucrările lui M. Bah-tin prin ideea semnificației axiologice a cronotopului [6, p. 391-392]. Cercetătorul rus mai evidențiază că tradițiile se înnoiesc și trăsăturile specifice vechilor cronotopi renasc în noi forme literare, ceea ce demonstrează azi, de fapt, toate artele.

În drama lui I. Druță „Casa mare” spațiul e închis, în principiu, la casa Vasiluței, iar satul ca o comunitate este reprezentat, tot în mod static, de cele trei vecine: binevoitoare, răuvoitoare și obiectivă, ca și de „spusele din cele auzite din sat” de celelalte personaje: Sofica, Fancic, părinții lui Păvălache. Prin asemenea „spuneri, spuse”, prin stilul oral, popular al limbajului se constată, de fapt, persistența unui cod, însemn al textului narativ în structura celui dramaturgic al autorului, ca și acțiunea ce are loc într-un spațiu tradițional – casa mare. Totuși, poetizarea casei mari și

personificarea, uneori mitizarea, ei de către fiică și tată – Vasiluța și moș Ion, acuitatea psihologic-morală a conflictului, laitmotivul scrisorii pe care nu o vede nimeni și care introduce în acțiunea dramatică o altă linie de subiect, abia intuită, în funcție de felul cum e jucat rolul: dragostea soțului pentru Vasiluța, dar și, posibil, dragostea ascunsă a lui Petre, camarad de arme, pentru ea – sunt elemente moderne ale structurii unui text dramaturgic. Fragmentele de scrisori spuse „din memorie” de Petre se interpun parcă între gura satului și atitudinea lui față de Vasiluța, sugerând susținerea morală, psihologică a ei. Cuvintele lui însoțesc în momente importante viața interioară a protagonistei, funcția artistică a personajului căpătând astfel rolul unui narator omniscient (care le știe pe toate și le aprobă sau dezaprobă), dar și specificând alte tipologii de personaje – obiecte, scrisoarea, ca și prezența/lipsa lor.

De altfel, multiplicarea, tipologia personajelor devine o caracteristică esențială pe care o aduce Druță în dramaturgie: voci din afara scenei – scrisoarea în „Casa mare”, Doina – cântec, imagine auditivă și imagine vizuală, personaj-imagine; imaginile între vis și realitate, reveriile lui Pavel Rusu în „Păsările tinereții noastre”; vocile memoriei, ale conștiinței lui Horia; în „Frumos și sfânt” – vocile trecutului prin simbolul salciei și al pârâului, dar și întoarcerea la origini prin imaginea arhetipal-mioritică a morții lui Călin Ababii; în „Căderea Romei” – voci multe, diferite ca nuanță, ce contribuie la relevarea ideii de tranziție, de apusul unei civilizații și religii și nașterea altora prin renașterea spirituală a omului; vocea Domnului și a sufletului creștin în „Hramul Înălțării” ș.a.

Concluzionăm că textele druțiene, la nivel de micropoetică, demonstrează că în dramă predomină principiul liricității, prin intermediul căreia este sugerată maxima concentrare a tensiunii interioare a acțiunii dramatice. În imaginarul său artistic, dimensiunea interioară a conflictului însă nu se centrează doar pe un mesaj individual, ci contribuie la relevarea unor idei general-umane prin interferența și colaborarea codurilor teatrale, narrative, muzicale, religioase ș.a., evidențiind astfel specificul viziunii lui artistice în crearea teatralității în discursul dramaturgic.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Bălănescu Sorina. Simple propoziții. Încercări de poezică. Iași, Editura Universității „A. I. Cuza”, 1994.
2. Ghilaș Ana. Relația teatralitate – literaritate în discursul artistic. În: *Arta. Seria Arte audiovizuale. Muzică. Teatru. Cinema. Serie nouă. Volumul XXVI. Nr. 2, 2017*, p. 114- 118. Idem. Discursul teatral între text și context. Chișinău, Editura Lexon Prim, 2017.

3. Husar Al. *Metapoetica. Prolegomene*. Ediția a II-a, Iași, Editura Princeps Edit, 2005.
4. Todorov Tvetan. *Poetica. Gramatica Decameronului*. București, Editura Univers, 1975.
5. Ungureanu Ion. *Teatrul și credința. Discurs la conferința titlului de Doctor Honoris Causa al AȘM*. În: *Arta. Seria Arte audiovizuale*, 2009.
6. Бахтин М. М. *Вопросы литературы и эстетики*. Москва, Искусство, 1975.

Viziunile estetice ale lui Leonid Cemortan

Rezumat

Viziunile estetice ale lui Leonid Cemortan

În aprecierea spectacolului teatral, cercetătorul Leonid Cemortan se bazează pe principiile esteticii ca știință despre frumos, ca filosofie a artelor frumoase, care determină criteriile judecării de valoare în sfera artistică, relația spectacolelor teatrale cu realitatea și cu adevărul. Viziunile sale estetice asupra acestui fenomen cultural constituie cheia spre deschiderea semnificațiilor spectacolelor. În monografiile, articolele teoretice, în recenzii la spectacole, L. Cemortan dezvoltă sensul lor. În aprecierile sale, el se sprijină pe categoriile tragicului, comicului, ale dramei, utilizează conceptele de sublim, ideal, imagine, adevăr, realism.

Viziunile estetice ale lui L. Cemortan sunt exprimate mai amplu în relevarea semnificațiilor spectacolelor *Sânzeana și Pepelea*, *Ovidiu* de V. Alecsandri, *Casa mare* de I. Druță, *Regele Lear* de W. Shakespeare în montarea lui V. Gherlac; *Roata vremii* de A. Lupan, *Păsările tinereții noastre* de I. Druță în montarea lui V. Cupcea; *Revizorul* de N. Gogol în montarea lui V. Cupcea și A. Băleanu; *Solo pentru orologiu* de O. Zagradnic; *Azilul de noapte* de M. Gorki; *Romeo și Julieta* de W. Shakespeare, *Ciocârlia* de J. Anouilh în montarea lui A. Băleanu; *Doina* de I. Druță în montarea lui S. I. Șcurea; *Tata*, *Abecedarul*, *Pomul vieții* de D. Matcovschi în montarea lui V. Apostol.

Leonid Cemortan a criticat Teatrul Muzical-Dramatic „A. S. Pușkin” din anii 1980 pentru lipsa unei program estetic clar definit. El afirma că teatrul trebuie să îndeplinească o misiune estetică, să îmbogățească spiritual oamenii, să contribuie la dezvoltarea culturii naționale, să stimuleze gândirea socială și să amplifice astfel importanța lui socială.

Cuvinte-cheie: viziuni estetice, teatrologul Leonid Cemortan, Teatrul din Moldova.

Summary

Leonid Cemortan's sesthetic visions

In the appreciation of the theatrical performance, researcher Leonid Cemortan relies on the principles of aesthetics as a science of beauty, as a philosophy of beautiful arts, which determines the criteria of value judgment in the artistic sphere, the relationship of the theatrical performances with the reality and the truth. His aesthetic visions on this cultural phenomenon is the key to opening up the significance of the performances. In monographs, theoretical articles, in reviews of performances, L. Cemortan relies on the categories of tragic, comic, dramatic, using the concepts of sublime, ideal, image, truth, realism.

The aesthetic visions of L. Cemortan are expressed more broadly in revealing the significance of the performances *Sânzeana and Pepelea*, *Ovidiu* by V. Alecsandri, *Casa Mare* by I. Druță, *King Lear* by W. Shakespeare; *Pasarile tinereții noastre* (The birds of our youth) by I. Druță; *Auditor (Revizor)* by N. Gogol; *Solo pentru orologiu (Solo for Horologe)* by O. Zagradnic, *Azilul de noapte* (Night Asylum) by M. Gorki, *Ciocârlia* (The Lark) by J. Anouilh; *Doina* by I. Druță; *Tata*, *Abecedarul*, *Pomul vieții* (Daddy, the ABC, The Tree of Life) by D. Matcovschi.

L. Cemortan stated that the theater must fulfill an aesthetic mission, spiritually enrich people, contribute to the development of national culture, stimulate social thinking, and thus enhance its social importance.

Key words: aesthetic visions, teatrologist Leonid Cemortan, performance, drama, tragic, comic, realism.

Viziunile estetice ale cercetătorului spectacolelor teatrale constituie cheia spre deschiderea semnificațiilor acestor acte culturale. Cercetătorul și criticul de teatru Leonid Cemortan abordează procesele complexe ale dezvoltării artei teatrale, determinate de factorii social-economici din ultimii treizeci de ani ai secolului al XX-lea până în primul deceniu din secolul al XXI-lea. Teatrologul francez Patrice Pavis consideră estetica știința despre frumos și filosofia artelor frumoase, fiind „teoria generală ce se înalță deasupra operelor particulare și care tinde să determine criteriile judecării în sfera artistică și, respectiv, relația operei cu realitatea și cu adevărul” [18, p. 435]. În a doua jumătate a anilor 1980, arta non-clasică, opusă esteticii tradiționale, reflectă „procesele globale, ce exercită o influență substanțială asupra conștiinței estetico-artistice contemporane. Aici „conceptul, simulacrul, obiectul au ocupat locul imaginii (...). Sublimul este substituit cu ceea ce este uimitor, surprinzător, iar tragicul – cu paradoxalul. „Domesticirea” urâtului prin mijlocirea estetizării a dus la estomparea caracteristicilor lui definitorii. Locul principal l-a ocupat comicul sub forma ironizării. În plus, statutul de categorie l-au dobândit noțiunile care, tradițional, erau în afara esteticii: dezgust, absurd, cruzime, violență, șoc, entropie, haos ș. a.” [17, p.7].

În anul 1981, în paginile ziarului „Învățământul public”, cercetătorul Leonid Cemortan își exprimă concepția despre estetică: „Vorbind despre estetică, noi întotdeauna ne referim la arte, la lumea frumosului, pentru că estetica este filosofia artei. Omul văduvit de această filosofie este sărac cu sufletul și cugetul” [8]. El relevă sensurile spectacolelor din perspectiva esteticii tradiționale, ce continuă orientarea clasică, opusă celei nonclasice. Urmând principiile esteticii tradiționale ale lui Patrice Pavis, el se bazează pe categoriile tragicului, ale comicului, ale dramei, utilizând conceptele de frumos, ideal, imagine, adevăr, realism.

În articolul „Sub, semnul primenirilor”, scris la sfârșitul anului 1989, Leonid Cemortan a făcut un excurs în lumea unor spectacole importante, create în Teatrul Moldovenesc Muzical-Dramatic pe parcursul a treizeci de ani. În fiecare dintre ele, el evidențiază sensurile estetice. Astfel, piesa „Sânzeana și Pepelea”, montată de Victor Gherlac în anul 1956, Leonid Cemortan scrie că „feeria națională”, cum își definește piesa V. Alecsandri, este, în mare parte, structurată pe materialul folcloric național (...), o reprezentare de mare spectaculozitate, bogat ornată cu cântece, muzică, dansuri, elemente de basm, fiind pătrunsă de veselie optimistă, de haz sănătos și de note satirice”.

Despre drama aceluiași autor, Vasile Alecsandri, intitulată „Ovidiu” și pusă în scenă în 1958 de V. Gherlac, Leonid Cemortan menționa următoarele:

„Pe scena moldovenească ea apărea ca o dramă romantică, spectacolul evidențiindu-se prin jocul însuflețit, ușor patetic al interpreților (...). Pe autor îl interesează nu atât datele și faptele concrete referitoare la biografie, ci și drama sufletească a poetului, privită în aspectul semnificațiilor ei majore, care atingeau nivelul unor probleme de ordin filosofic: rostul și destinul artistului, relațiile cu vremea și cu societatea, poetul ca om și ca artist”. Referindu-se la spectacolul „Tache, Ianke și Cadâr”, montat de regizorul Valeriu Cupcea în anul 1960, Leonid Cemortan constată: „Interpretarea acestei comedii de caracter, unde toate personajele centrale erau pozitive și unde, în ciuda cicălelilor dintre cei trei vecini și prieteni sau a neînțelegerilor dintre părinți și copii, domnea o atmosferă de caldă omenie”. Drama Anei Lupan „Roata vremii”, pusă în scenă de V. Cupcea în 1961, a suscit următoarele opinii ale criticului de teatru: „Deși autoarea piesei și regizorul s-au străduit să realizeze o operă scenică cât mai apropiată de adevărul vieții și spectacolul abundă în nuanțe de sorginte veristă, accentul punându-se, mai ales, pe sentimentele și evoluția etico-psihologică a personajelor, totuși, montarea purta urmele vădite ale unor tipare socio-ideologice, eroii fiind în mod distinct divizați în pozitivi și negativi”.

În rândul spectacolelor semnificative, Leonid Cemortan a menționat „Regele Lear” de W. Shakespeare, în montarea lui V. Ghrelac în anul 1961: „Chiril Știrbu, după cum o spune el însuși, și-a pus drept scop să arate în rolul lui Lear „cum dispare despotul și se naște omul”, care-i deplânge pe toți cei oropsiți...”. Arcadie Plațanda (Bufonul) și-a înzestrat personajul cu o impresionantă forță de pătrundere și bunătate omenască, el înțelegând adevăratele dimensiuni ale tragediei morale a bătrânului sau suveran”. Printre spectacolele realizate de Teatrul Moldovenesc Dramatic în deceniul șapte un loc de seamă îi revine dramei lui Ion Druță „Casa mare”, montată în 1962 de Victor Gherlac, decorul aparținând lui Anatoli Șubin. „Casa mare” se deosebea vădit de dramele scrise în cheia realismului cotidian. Evitând accentele sociologizante, atât de obișnuite pe atunci, ea se evidențiază prin poezie, prin tratarea poetico-metaforică a personajelor și a evenimentelor, comunicându-le o variată gamă de sensuri și semnificații. Conflictul se manifesta aici nu în ciocnirile exteriorizate dintre personaje opuse, ci în frământările interioare ale eroilor” [15, m. 9, p. 2; 4-5; 11; 17, 39-40; 18].

În recenzia la spectacolul „Revizorul de N. Gogol, montat de Andrei Băleanu, sub conducerea artistică a lui Valeriu Cupcea (1972), Leonid Cemortan analizează trei spectacole – „Revizorul” jucat în Teatrul Național în 1937, în Teatrul Dramatic „A. S. Pușkin” în 1952, în care el menționa respectarea de către re-

gizor a textului lui Nicolai Gogol, fondatorul realismului critic în arta teatrală. La analiza rolului lui Anton Antonovici în interpretarea lui Eugen Ureche în spectacolul din anul 1972, Leonid Cemortan descrie în detalii exteriorul acestuia. Figura puternică a lui Ureche – primarul, părul lui scurt, aspru, uniforma militară, privirea amenințătoare creau impresia unui stăpân autoritar al orașului, care băga frica în subalternii săi. În același timp, în nuanțele vocii se manifesta mintea-i ageră, ce îi permitea să iasă cu bine din orice situație. El înțelegea foarte bine că, în condițiile existente, puterea lui depinde nu doar de funcție, ci și de arta de a o folosi în propriile scopuri, să acopere cu inventivitate „micile păcate” și numai prin docilitate și lingusire poți căpăta avansare în funcție. Dar când sosește adevăratul revizor și înțelege că este amenințat de judecată și de umilința totală, prin intermediul comicului și grotescului e dezvăluit chipul multilateral al primarului. Ureche îl aduce pe personajul său spre dramatism și adevărată tragedie” [11].

În procesul analizei spectacolului „Păsările tinereții noastre” de Ion Druță, montat de Valeriu Cupcea, L. Cemortan evidențiază rolul mătușii Ruța creat de Domnica Darienco: „Ruța nu e o simplă săteancă, ci un fel de conducător spiritual al satului. Mai mult, ea se consideră unica deținătoare și păstrătoare a valorilor etico-morale, acumulate de popor de-a lungul veacurilor (...) și, bineînțeles, Pavel Rusu – acest nou profet al satului – e cel mai vinovat de dispariția acestor idealuri. (...) Conflictul dintre Ruța și Pavel are, deci, o adâncă semnificație etico-filosofică” [13].

În spectacolul „Premiul” de Aleksandr Ghelman, pus în scenă de Andrei Băleanu (1967), Leonid Cemortan a văzut un conflict moral-etic între conducătorul trustului Batarțev, deprins cu compromisurile permanente cu propria-i conștiință, înglodat în rutină, formalism, înșelăciuni, și șeful de echipă Potapov, care înțelege valoarea adevărată a progresului tehnico-științific, nefiind capabil de a încălca normele morale, tinde spre afirmarea noilor principii ale eticii în viață și în activitatea de producere. La analiza spectacolului, Leonid Cemortan relevă modul în care sunt demascate de către regizor și de actorii Eugen Ureche – Batarțev și Vitalie Rusu-Potapov „inconsistența filosofiei de viață a lui Batarțev” [9, m. 2, p. 2-3].

În spectacolul „Solo pentru orologiu” de Osvald Zagradnic, în montarea lui Andrei Băleanu (1975), criticul L. Cemortan a apreciat lucrul fin al actorilor care au creat atmosfera complexă a realului și irealului, în care înviau visuri, amintiri despre lumea trecută a fostului porter Frantișik (Arcadie Plațanda), a bătrânului ceasornicar Rainer, care visa să-i facă pe oameni mai buni, chiar cu riscul propriei vieți (C. Știrbu și E. Ureche), a bătrânei doamne pani

Conti (E. Cazimirova și C. Târțău), în vise și fantezii trăind zilele fericite ale vieții trecute, a galantului și delicatului Hmelic (V. Cocoș), al cărui sens în viață era munca obișnuită, de fiecare zi. Spre deosebire de bătrânii care, în vise și în amintiri, au nostalgia vieții trecute, nepotul lui Frantișic (V. Voinicescu-Soțchi) și nora (D. Barcaru), în mod practicist și egoist, și-au pus în plan să-l trimită pe Frantișic la azil și să capete apartamentul în care bătrânii puteau să se întâlnească o dată pe săptămână și măcar pe puțin timp să uite că trăiesc în azil.

„Explorând în adâncime semnificațiile textului, spectacolul, plin de copleșitoare căldură omenească, constituie o impresionantă pledoarie pentru curățenia și noblețea sufletească a omului” [7, m. 2, p. 6-7].

Conflictul principal al spectacolului „Președintele” de Dumitru Matcovschi, în montarea lui Veniamin Apostol (1975), evidențiază Leonid Cemortan, aste unul moral-etic „între două personaje – președintele care-și vede menirea în a fi de folos oamenilor și Ilarion care se vrea președinte nu pentru a-i ajuta pe oameni, ci pentru a se înălța pe sine” [2, p. 153].

Concepțiile estetice ale lui Leonid Cemortan se manifestă în procesul analizei realizării scenice a spectacolului „Azilul de noapte” de M. Gorki, montat de Andrei Băleanu în anul 1978. „Montarea recentă e lipsită de artificii ultramoderne, deși factura textului ar permite organizarea unor scene de „șoc”. Dimpotrivă, și scenografia, și structura regizorală a episoadelor apar, într-o anumită măsură, sub semnul tradiționalismului. Am zice chiar că imaginea exterioară a spectacolului este voit tradițională, liniile exterioare, liniile interioare ale acțiunii fiind oarecum estompate, pentru a face loc în prim-plan dezbaterilor de idei” [5, p. 155]. „Spectacolul, în viziunea lui Andrei Băleanu, este o antrenantă dezbateri de idei, în centrul căreia se plasează tema adevărului, a rostului pe care-l are omul pe pământ. și cel care inițiază această discuție este bătrânul pribeag Luca. Regia subliniază că sosirea lui Luca a fost un eveniment de cotitură în viața monotonă a azilului. Din momentul în care apare Luca, el se află în centrul acțiunii. De obicei, acest personaj era interpretat ca un apostol fals, ca un mincinos ipocrit, care, după cum spunea însuși A. M. Gorki, „mințea, fiindcă pentru aceasta era hrănit”. Regizorul, cât și interpretul rolului Arcadie Plațanda au propus o altă interpretare a acestui personaj. Luca-Plațanda este un sincer și harnic căutător de adevăr în viață” [5, p.158].

În spectacolul „Tata” de Dumitru Matcovschi, în montarea lui Veniamin Apostol, regia aparținându-i lui Ion Bordeianu, pictor – Anatoli Șubin (1979), Leonid Cemortan relevă sinceritatea deosebită, emoționantă, tonalitatea poetică, ce înalță și purifică spiritu-

al și sentimental. Această atmosferă poetică, inspirată din textul dramatic al autorului, capătă deplină sonoritate în spectacol datorită regiei, în consonanță cu drama profundă și, în același timp, cu înțelegerea subtilă a psihologiei eroilor. La crearea unei asemenea atmosfere, într-o anumită măsură, a contribuit muzica creată pe melosul moldovenesc, de un lirism meditaiv, a tânărului compozitor Ion Aldea Teodorovici [20].

În spectacolul „Pomul vieții” de Dumitru Matcovschi, montat de Veniamin Apostol în anul 1980, Leonid Cemortan, prin intermediul dezvăluirii chipului lui Grigore, creat de Victor Ciutac, arată procesul de transformare al înțelegerii lumii sale și al apropiaților săi. Grigore, interpretat de Victor Ciutac, începe treptat să-i înțeleagă vina în tragedia soției care a început să bea. „Luându-se cu grijile, cu gospodăria, el a uitat de cel mai apropiat om al său – soția, că veșnica lui alergare după bunăstarea materială, imperceptibil crescând în setea de avere (chiar dacă avea de toate în casă), a întunecat, a împins pe planul secund partea spirituală a vieții” [19].

Despre montarea lui Andrei Băleanu a spectacolului „Romeo și Julieta”, Leonid Cemortan scria următoarele: „Ca regizor de teatru, Andrei Băleanu manifestă o vădită predilecție pentru dramaturgia de factură clasică, cu idei mari, sensuri profunde, conflicte acute, de o semnificație etică majoră, cu eroi expresivi, bine conturați” [6, p. 147]. Analiza spectacolului „Azilul de noapte” de M. Gorki, în montarea lui A. Băleanu, i-a prilejuit lui Leonid Cemortan următoarea concluzie: „Astfel, spectatorul ajunge la înțelegerea faptului că bunăvoința și armonia între oameni nu puteau prinde rădăcini trainice pe terenul vitreg al vieții sociale întemeiate pe nedreptate și minciună. Cu atât mai categorică va fi condamnarea morală a societății corupte, ostilă firii omului, năzuinței lui spre fericire” [6, 147 -148].

O atenție deosebită acordă L. Cemortan analizei spectacolului „Ciocârlia” de J. Anouilh. „Dezvăluindu-se după formula controversă, a disputei de idei cu o desfășurare modernă de argumente, spectacolul lui A. Băleanu afirmă cu pasiune măreția Omului, virtutea și demnitatea lui. (...) „Ciocârlia” în viziunea regizorală a lui Andrei Băleanu este un spectacol plin de sentimente mari și idei profunde” [6, 148-153].

În arhiva personală a lui Leonid Cemortan s-a păstrat o recenzie amplă la spectacolul „Doina”, pus în scenă de Sandri Ion Șcurea la Teatrul Moldovenesc Muzical-Dramatic în anul 1982. „Autorii montării s-au orientat spre o lectură aprofundată, care ar scoate în prim-plan sensurile etico-filosofice și estetice ale operei dramatice, în deplină consonanță cu viziunea regizorală și scenografia spectacolului. Scena, o imen-

să verandă care trece treptat într-un cort verde, ocupând o bună parte din ograda casei lui Tudor Mocanu, împrejmuată cu gard și porți de lemn, ce seamănă cu niște naiuri uriașe. Iar când porțile se deschid, una după alta, formând o anfiladă, în depărtarea învăluită de negură se distinge un pisc de munte, de unde răsar aștrii cerului, unde sălășluiesc baladele și legendele despre oșteni, haiduci și ciobanii despre Mioara cea năzdrăvană și de unde, însoțită de răvășitoare melodii moldovenești, coboară însăși Doina... Ajutat de Doina, Tudor ajunge la dezvăluirea unui adevăr: munca și lupta pentru o viață materială mai bună trebuie să fie înnobilită și încălzită de idei și visuri înălțătoare, de bunătați curățenie sufletească, de farmecul frumosului și al poeziei. Căci altfel, goana după avuție îl sărăcește și-l secătuieste sufletește pe om, care devine robul patimii sale și nu-i aduce bucurie și fericire nici lui și nici celor din jurul său” [7, m. 4, p. 1; 6].

În 1983, Leonid Cemortan acordă o atenție deosebită influenței folclorului asupra dezvoltării teatrului moldovenesc. În articolul „Scena și folclorul”, el scrie despre importanța deosebită a utilizării folclorului în spectacole teatrale. „Pentru a găsi o cale cât mai scurtă spre inima și sufletul publicului, trupele teatrale se străduiau să abordeze diferite teme eroico-patriotice și etico-sociale, apelând nu numai la conflicte și personaje folclorice, ci folosind pe larg și formele, imaginile, mijloacele de expresie specifice artei populare” [14, p. 150].

Spectacolul „Soacra cu trei nurori” de I. Creangă, pus în scenă de Valeriu Cupcea în 1983, Leonid Cemortan îl caracterizează ca fiind „mai degrabă comedie de moravuri, cu multă muzică, veselie, unde chiar și momentele dramatice nu sunt luate în serios, servind doar ca pretext pentru evidențierea de noi elemente de comic și, bineînțeles, în care totul se termină în chip fericit, spre binele tuturor” [3, m. 5, p. 1].

În anul 1992, interesul față de arta națională a lui Leonid Cemortan a devenit și mai mare. „Astăzi, când poporul nostru trăiește o înălțătoare perioadă de regenerare spirituală, se resimte un deosebit interes pentru istorie, pentru cultura și arta națională” [16, p. 3].

Analizând piesa lui Dumitru Matcovschi „Abecedarul” și spectacolul pus în scenă de Veniamin Apostol în 1984, Leonid Cemortan scria: „Drama abordează probleme arzătoare, ce îl frământă pe fiecare, în scenă sunt prezentate fapte și imagini din viața reală, bine cunoscute... Spre deosebire de piesele sale anterioare, în care D. Matcovschi căuta să se aprofundeze în lumea sufletească a eroilor, vădind o pronunțată înclinare spre metafora bogată în înțelesuri și semnificații, spre atmosfera poetică vibrantă, „Abecedarul” este o lucrare dramatică vădit publicistică, unele

scene fiind decupate din realitate cu meticulozitatea proprie reportajului documentar. (...) Caracterul afișat militant al dramei „Abecedarul”, în care este enunțat și sprijinit cu pasiune tipul ideal al pedagogului cetățean, luptător activ pentru educarea omului nou în școală și în societate, nu exclude însă profunzimea trăirilor și subtilitatea portretizării psihologice a personajelor.

Astfel, Victor Ciutac a înfățișat un chip impresionant de luminos și atrăgător prin veridicitatea și plinătatea trăirilor sufletești ale directorului școlii Pavel Andreevici Toma, om cu inimă mare, un adevărat intelectual, pedagog de vocație, care-și iubește elevii, școala, satul, întreaga Patrie Sovietică, simțindu-se răspunzător de soarta lor” [1].

Despre spectacolul „Oștenii” de A. Dudarev, în montarea lui Valeriu Cupcea, Leonid Cemortan scria: „Membrii acestui mic grup de oșteni apar în spectacol ca niște adevărați eroi, fiind gata a-și jertfi și viața pentru cauza biruinței” [12].

În comedia lui N. Esinencu „Fumuarul”, montată de Victor Ignat, Leonid Cemortan constata următoarele aspecte: „Bine construită din punct de vedere literar, piesa se remarcă și printr-o teatralitate densă, de largi posibilități interpretative (...). Dar lipsit de un temei ideatic major, spectacolul acesta atât de vesel, spumos și atractiv, apare totuși oarecum inconsistent, ușurat de conținut (dacă e să pornim de la exigențele de astăzi) întrucâtva depășit de timp” [10].

Leonid Cemortan a criticat Teatrul Muzical-Dramatic „A. S. Pușkin” din anii 1980 pentru „absența unui program estetic-regizoral unitar, bine definit, un program artistic, un program al lipsei de principii, al conformismului și alunecării pe panta succeselor ușoare, ieftine. Aceasta compromite, până la urmă, arta ca atare. Ieșirea din impas a Teatrului Acade-

mic Moldovenesc este posibilă numai prin lichidarea stării de dezbinare a trupei, prin unirea colectivului pe baza unui program estetic bine chibzuit, care ar deschide orizonturi noi atât pentru întreaga formație artistică, cât și pentru fiecare actor, regizor, scenograf în parte” [10].

Analizând creația lui Aurel Maican, Leonid Cemortan aduce opinia acestui regizor despre piesa „RUR” a lui Karel Čapek: „După părerea lui A. I. Maican, în *RUR*, Čapek simbolizează mecanizarea individului, punând omenirea „să cânte ode pângăne curentului electric”. Din aceasta face el un simbol în spectacol, iluminând un glob pământesc. Iar în momentul în care ultimii oameni sunt omorâți de roboți, care aici reprezentau germenul degenerației, lumina globului se stingea, pământul devenind tot mai rece și lipsit de viață... În contrapunct cu drama utopică cu profunde implicații de ordin filosofic a lui K. Čapek, directorul de scenă al Teatrului basarabean luă curând în lucru comedia originală „Omul cu mârțoaga” de G. Ciprian. Spectacolul după această comedie românească vădește o dată în plus că A. I. Maican era predispus să abordeze genuri dramatice diverse, realizate în chei stilistice diferite... Cât despre principiile de care s-a călăuzit în realizarea montării, el menționează că pune în scenă acest text „așa cum îmi împune sufletul personajelor. Banal. Realizez plastic stările lor”. Era deci vorba de găsirea unor forme plastice cât mai proaspete și adecvate pentru a releva și nuanța sentimentele și trăirile sufletești ale eroilor. De aici și importanța pe care o are în spectacol jocul actorilor” [4, p. 39, 40].

Astfel, conform viziunilor estetice ale lui Leonid Cemortan, teatrul trebuie să îndeplinească o misiune estetică, să îmbogățească spiritual oamenii, să contribuie la dezvoltarea culturii naționale, să stimuleze gândirea socială și să sporească importanța lui socială.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Cemortan Leonid. „Abecedarul”. În: Moldova socialistă, 1984, 21 martie.
2. Cemortan Leonid. Aspecte etico-sociale în viziune scenică. În: Nistru, 1977, nr. 8, p. 153.
3. Cemortan Leonid. Educația estetică: cum s'o înfăptuim? În: Învățământul public 1981, 17 iunie.
4. Cemortan Leonid. Aurel Ion Maican și teatrul românesc din Basarabia interbelică. În: Arta 1999-2000. Chișinău. 2000, p. 39, 40.
5. Cemortan Leonid. „Azilul de noapte” pe scena teatrului academic. În: Nistru, 1978, nr. 6, p. 155.
6. Cemortan Leonid. Căutând mereu esența lucrurilor. În: Nistru, 1981, nr. 2, p. 147, 147-148, 148-153.

7. Cemortan Leonid. „Doina” – piesă și spectacol. În: Arhiva personală a lui Leonid Cemortan. 4, p. 1,6.
8. Cemortan Leonid. Educația estetică: cum s-o înfăptuim? În: Învățământul public, 1981, 17 iunie.
9. Cemortan Leonid. În aria contemporaneității. În: Arhiva personală a lui Leonid Cemortan, manuscris. 2, p. 2-3, 6-7.
10. Cemortan Leonid. La o retrospectivă a stagiunii. În: Literatura și Arta, 1987, 10 decembrie.
11. Cemortan Leonid. O revedere cu eroii lui Gogol. În: Moldova socialistă, 1972, 9 aprilie.
12. Cemortan Leonid. „Oștenii”. În: Literatura și Arta, 1984, 20 decembrie.

13. Cemortan Leonid. „Păsările tinereții noastre” la Teatrul Moldovenesc Muzical-Dramatic „A. S. Pușkin”. În: *Cultura*, nr. 15 (1447), 1973, 14 aprilie.

14. Cemortan Leonid. Scena și folclorul. În: *Nistru*, 1983, nr. 4, p. 150.

15. Cemortan Leonid. Sub semnul primenirilor. În: *Arhiva personală a lui Leonid Cemortan*. 9, p. 4-5, 11, 17, 39-40, 18.

16. Cemortan Leonid. Unele aspecte privind orientarea cercetărilor în domeniul artelor naționale. În: *Arta '92. Studii, cercetări și documente Chișinău*, 1992, p. 3.

17. Маньковская Н. Б. Саморефлексия неклассической эстетики. În: *Эстетика на переломе культурных традиций*. ИФ РАН. Москва. 2002, 7.

18. Пави П. Словарь театра. Москва, «Прогресс», 1991, с. 435.

19. Чемортан Л. Древо жизни. În: *Советская Молдавия*. 1981 14 марта.

20. Чемортан Л. Поэзия и проза в жизни. În: *Вечерний Кишинев*. 1979, 24 апреля.

P. S. Manuscrisele arhivei lui Leonid Cemortan sunt numerotate de Elfrida Coroliova și se află în arhiva personală a cercetătoarei.

Teatrul folcloric – fenomen etnosocial de afirmare a culturii tradiționale de tip rural

Rezumat

Teatrul folcloric – fenomen etnosocial de afirmare a culturii tradiționale de tip rural

Prezentul demers reia în discuție apariția și evoluția reprezentațiilor de teatru popular ca fenomene etnosociale de afirmare a culturii tradiționale, păstrate și promovate în contemporaneitate. Constatăm că încă în antichitate practicarea obiceiurilor populare cu implicarea mascării rituale a fost motivată de necesitatea indivizilor de a se travesti și deghiza cu ajutorul măștilor pentru a suscita, pe de o parte, legătura spirituală cu făpturile divine, cu moșii și strămoșii neamului, cu personajele totemice ale localității, iar pe de altă parte, urmărirea perspectiva apotropaică de a obține prin mascarea în personaje mitice protecția reală sau magică împotriva acțiunilor nefaste ale demonilor, zeităților sau forțelor supranaturale maligne, care, în viziunea poporului, persecută și contracarează existența umană. Actantul purtător al măștii în perioada primitivă era marcat de valoarea sacră a ei, prin intermediul căreia se realiza transcenderea în timpul și spațiul profan. Odată cu perindarea anilor se produc modificări substanțiale în mentalitatea colectivă a poporului, clauze care au motivat evoluția treptată a transfigurării magice în cea ludică, atestată în obiceiurile de familie și calendaristice, soldând cu desacralizarea măștii rituale.

Cuvinte-cheie: teatru folcloric, cultură tradițională, mască, fenomen etnosocial, evoluție, mutație, precepte.

Summary

Folklore Theater – Ethno-social Phenomenon for the Affirmation of the Traditional Rural Culture

The present paper discusses the emergence and evolution of the popular theater performances as ethno-social phenomena for the affirmation of the traditional culture, preserved and promoted in the contemporary world. We find that in the antiquity the practice of folk customs with the implication of ritual masking was motivated by the need of individuals to be transported and disguised with the help of masks in order to induce, on the one hand, the spiritual connection with the divine creatures, with the ancestors of the kin, with the totemic characters of the locality, and on the other hand, pursued the apotropaic prospect of obtaining, by hiding in mythical characters, the real or magical protection against the evil actions of demons, deities or supernatural malignant forces that, in the vision of the people, persecute and counteract human existence. The actor wearing the mask during the primitive era was marked by its sacred value, through which transcendence was made in time and profane space. With the passing of the years, substantial changes occur in the collective mentality of the people, clauses that motivated the gradual evolution of magical transfiguration into the playful one, attested in family and calendar habits, resulting in the de-sacralisation of the ritual mask.

Key words: folkloric theater, traditional culture, mask, ethnosocial phenomenon, evolution, mutation, precepts.

Apariția și evoluția reprezentațiilor de teatru popular ca fenomene etnosociale de afirmare a culturii tradiționale de tip rural au generat în rândul cercetătorilor preocupați de acest subiect o serie de ipoteze privind constituirea și consolidarea acestor manifestări de-a lungul timpului. Având în discuție definierea conceptului de teatru folcloric, etnologul Vasile Adăscăliței recurge nemijlocit la vârsta milenară a unor forme de artă dramatică, comparându-le, totodată, cu prezența unor practici similare în cultura tradițională a altor popoare. Investigațiile efectuate scot în evidență etapele de evoluție ale reprezentațiilor dramatice, pătrunderea și asimilarea elementelor noi, preluate de-a lungul timpului sub incidența factorilor social-istorici.

Corelând conceptul cu actualitatea, cercetătorul fenomenului dramatic semnalează preponderent valoarea lui distractiv-educativă, susținând și ipoteza conform căreia teatrul popular, drept manifestare colectivă, a cunoscut la origini niște valențe magice, subordonate cultului, care, odată cu mutațiile social-istorice din mediul folcloric, au suferit modificări privind perceperea sacră a fenomenului. Perspectiva ritualică a dramaturgiei folclorice este susținută de conservarea unor reminiscențe arhaice: „ce altă explicație ar putea primi amănuntul că teatrul folcloric are caracter ocazional, adică se practică numai la anumite sărbători din an, intră în practicile masculine (prezența femeilor fiind semnalată numai în piesele și în variantele de dată cu totul recentă, probabil pentru că în religiile autohtone străvechi, preoții se recrutau numai dintre bărbați), decât doar cea sugerată de una dintre cele mai vechi – poate chiar prima – etape cunoscute de dramaturgia populară în dezvoltarea sa? În același sens pledează și o parte însemnată a repertoriului teatrului folcloric, unde învelișul cultic – sau măcar tenta de această factură – este prezent” [1, p. 20].

Cea mai veche formă de concretizare a elementelor de teatru popular, potrivit etnologului Romulus Vulcănescu, ține de tradiția deghizării/mascării ritualice, măștile populare fiind considerate argumente esențiale „printre «izvoarele istorice nescrise» de ordin mitologic ale culturii populare române” [2, p. 8]. Evoluția mascării ritualice urmează un îndelungat traseu, de la camuflare la deghizarea cu mască-costum, apoi la travestirea prin implicarea altor instrumente culturale de tipul măștilor (măștile reductive: masca glugă, de cap, de față/obrazare, maschetele) și în ultimă instanță la transfigurare, când are loc depersonalizarea actantului purtător de mască, reuniunea lui spirituală cu personajul în care s-a travestit. Dacă în ritologia primitivă masca avea efectul transcenderii într-un timp și spațiu solicitat (exemplul șamanilor/vrăjitorilor/solomonarilor), realizând o transfigurare

mitică, treptat, sub influența noilor factori istorici, de dezvoltare socială, culturală, aceasta suferă mutații esențiale în mentalitatea colectivă, obținând o conotație ludică, desacralizată. Forma evoluată a transfigurării, menționează etnologul Romulus Vulcănescu, este cea dramatică, întâlnită în componentele teatrului folcloric, unde pe lângă actul ceremonial, se manifestă preponderent aspectul spectacular al jocurilor actuale cu măști, iar dispoziția psihologică a artistului amator (actant al reprezentației dramatice) se transmite publicului receptor [2, p. 15]. Realizând o investigație etnologică a obiceiurilor cu măști, cercetătorul surprinde în mască un „instrument cultural”, care detașează umanul de lumea animală și ajută omului la schimbarea mediului social în unul cultural: „aceste instrumente culturale de integrare și dezintegrare a omului primitiv și apoi evoluat în mediul ambiant (natural sau social), de apărare și atac (real sau fictiv), s-au transmis din cultura primitivă în cultura populară sub aspectul unor moșteniri directe, <...> indirecte și succedanee” [2, p. 16].

Mostrele care au supraviețuit la ora actuală în mediul folcloric se raportează la perioade istorice nu prea îndepărtate de contemporaneitate, doar că semnificația și simbolistica social-culturală a acestora e cu totul alta în comparație cu funcționalitatea lor în perioada ritologiei primitive. Cu toate acestea, în unele zone etnografice (Bucovina, Moldova, Dobrogea, Bugeac) se observă o prezență considerabilă a mascașilor, care „nu sunt motivați în apariția lor pe ulițele satelor doar de aspectul ludic al momentului sărbătoresc, ci și de convingerea conform «legii pământului», ca omul va putea dobândi mult belșug și noroc în toate în anul viitor”, iar măștile, deși „golite de simbolismul lor ancestral”, poartă „refularea unor energii acumulate timp de un an, care acum, sub ascunzișul măștilor pot fi redade mult mai lesnicios decât în cotidian” [3, p. 32]. Majoritatea cercetătorilor fenomenului mascatului ritualic întrevăd în aspectul contemporan al măștilor reminiscențe ale măștilor mitologice, sacre, arhaice, purtătoare ale unor „străvechi forme de cult” [3, p. 32], iar în reprezentațiile teatrale „fapte de cultură tradițională <...> infuzate de această căutare a sacralului, în încercarea de protecție sacră, de consacrare a pământului, a casei, a ființei, a comunității etc.” [4, p. 14]. Or această sacralitate, obținută în cadrul umblatului din casa în casă, pentru a ura și felicita gazdele utilizând magia cuvântului, „capătă identitate și dobândește putere numai atunci când se asociază cu un eveniment sau o persoană care poate media accesul la sacru și se poate implica în dominarea puterilor cosmice, în sacralizarea lumii” [5, p. 11]. Justificarea vine și din faptul că la acest act ritualic erau primiți doar cei de sex masculin, inițiați (*intrați în horă*), cu-

rați cu duhul și trupul (ex.: călușarii, confreriile de flăcăi colindători, urători).

Referindu-se la originea preistorică a manifestărilor artistice tradiționale cu caracter dramatic, Ovidiu Bârlea va sublinia că cel mai vechi tip de colindat e cel cu măști, în care performerii, potrivit etnologului, realizează prin intermediul măștilor ritualuri magice active. Cea mai arhaică formă este considerată reprezentația cu mască zoomorfă, utilizată în scopul perpetuării fertilității pământului, vegetației, fecundității, sănătății etc., având și valențe rituale agrare, pastorale sau cinegetice. Scenariul jucat e simplu, ancestral: „zeul era jertfit, corpul lui infuzat în pământ în felurite forme, ceremonie însoțită de bocirea festivă și cât mai dramatică a zeului, după care avea loc învierea lui din aceste *membra disjecta*, spre bucuria enormă a colectivității, căci învierea lui asigură implicit învierea naturii, îndeosebi a vegetației” [6, p. 271]. Treptat, perceperea semnificației rituale a evoluat în mentalitatea tradițională, obținând și funcție apotropaică, de izgonire a duhurilor rele, de curățare și vindecare a celor colindați, precum și a locuințelor acestora, a vetrei satului în genere. Scenarii asemănătoare prezintă și colindatul cu măști antropomorfe. Bunăoară, în localitatea Cartal, raionul Reni, regiunea Odessa, colindatul cu măști antropomorfe *Moșii* are la bază, pe de o parte, prin cultul moșilor și strămoșilor, cinstirea celor plecați în „lumea de dincolo”, divinizarea lor, iar pe de altă parte, prin lovirea bătelor de către arcașii însoțitori ai *Moșilor* – protecția împotriva forțelor maligne, iar prin sunarea clopotelor și tălâncilor care atârnă la brâu purtătorilor de mască – speriatul și alungarea spiritelor rele.

Cercetătorii fenomenului teatrului popular recunosc că a distinge cu exactitate cadrul de performare a acestor forme dramatice tradiționale e cu atât mai dificil de realizat, cu cât sărbătorirea acestora se deosebește de la o localitate la alta. Bunăoară, consemnăm reprezentații dramatice cu măști nu doar la Anul Nou, ci și la Crăciun, pe alocuri la Bobotează, în cadrul unor prilejuri folclorice ocazionale, cum ar fi nunta, șezătoarea, jocurile de copii, ritualurile magice de descântare, sărbătorile câmpenești, sărbătorile calendaristice. Drept exemplu ne servesc constantele ritual-dramatice ale obiceiurilor de primăvară, vară: *Lăzărelul*, *Caloianul*, *Paparuda*, *Drăgaica*, unde consemnăm prezența travestitului, a măștilor și a jocului înscenat. În acest context tradițional se înscriu înscenările improvizate cu caracter nupțial de sărbătoarea Rusaliilor în performarea actanților-femei, obiceiul fiind numit de către localnicii satului Sofia, raionul Drochia: „Pe nalbă” sau „Pe verde”, iar în satul Baraboi, raionul Dondușeni – „Maiul femeilor”, celebrat la 14 mai după încheierea lucrărilor de pri-

măvară în câmp. De o valoare considerabilă pentru cercetătorii fenomenului în cauză sunt nu atât textele acestor reprezentații, care de cele mai multe ori sunt rudimentare, superficiale, neavând o substanță bine încheată, ci elementele tradiționale care se transmit din generație în generație, păstrând coloritul etnocultural, etnografic și etnologic specific zonei în care își urmează traseul evolutiv drept marcă concludentă a păstrării identității românești.

Pentru a reconstitui „rânduiala/obiceiul pământului” privind organizarea cetelor de actanți în spectacolele folclorice cu măști se cer amintite câteva momente importante din reglementarea socio-normativă a societății tradiționale de tip rural. Cultura tradițională de tip rural ilustrează un comportament social ritualic, dictat de respectarea unor legi nescrise, perpetuate și respectate de comunitate în funcție de gradul relațional cu forțele divine, cu reprezentanții tereștri ai divinității, cu căpeteniile satului (și aici ne referim la existența odinioară a *sfatului oamenilor bătrâni și buni*, la funcționalitatea *cetei de flăcăi*), cu membrii diverselor confrerii profesionale, de vârstă, sex, rudenie etc. Și la ora actuală în unele sate, izolate de ceea ce am numi noi urbanizare intensă și excesivă, putem constata prezența unor precepte cutumiare de tip arhaic, pe care le respectă comunitatea, mai ales dacă avem în vedere momentele importante ale ritualurilor existențiale, manifestările legate de ciclul agrar, de marile sărbători calendaristice, unde întâlnim în calitate de actori un singur individ (în cazul practicării descântecului) sau chiar o întreagă comunitate care e și actor și receptor al fenomenului spectacular. Mai mult decât atât, reminiscențe rituale constatăm și în alte aspecte ale performării reprezentațiilor de teatru popular propriu-zis, bunăoară în respectarea cadrului temporal de executare, în confecționarea și mănuierea recuzitei în scop apotropaic, în travestirea cutumiară în personaje mitice, menite a îmbuna și a alunga forțele maligne, în obligațiunea de a juca reprezentația dramatică în fiecare gospodărie pentru trasarea spațiului sacramental al vetrei satului, precum și în continuitatea tradiției de executare a primului spectacol în centrul satului, lângă o fântână, pe un deal (a se vedea *Jocul Moșilor* în localitatea Cartal, Reni, Ucraina), în fața celor mai în vârstă reprezentanți ai comunității, sfatul satului (azi în fața căpeteniei administrației publice locale) etc.

Identificarea și documentarea preceptelor cutumiare motivează punerea în circulație a mai multor opinii privind geneza și evoluția reprezentațiilor de teatru popular. Prima opinie cu referire la apariția formelor de artă dramatică se concentrează în jurul ritualurilor arhaice moștenite de la strămoșii noștri geto-daci cu privire la cinegetică, pescuit, luptă, unde

mimarea prealabilă a înfrângerii adversarului dicta nemijlocit un vânat de succes, o victorie reală asupra inamicului. Elemente teatrale conțineau atât procesiunile religioase consacrate zeităților autohtone (Zamolxe, zeul suprem al dacilor), cât și cele sociale, reprezentate prin riturile existențiale de trecere, bogate în atâtea nuclee dramatice care au contribuit la dezvoltarea dramaturgiei populare românești.

Altă opinie vizează circulația și împrumutul de forme. În cazul de față, specialiștii invocă preluarea elementelor teatrale antice din cultura elenă și romană, și aici se referă la evoluțiile secundare din cultul dionisiac sau bachic, precum și la moștenirea unor elemente din luptele violente și sângeroase ale gladiatorilor din amfiteatrele Romei Antice. Concludente în acest sens ni se par consemnările cercetătorilor în lucrarea *Istoria teatrului în România*: „mascarea magică în jocul călușarilor, travestițiile animaliere în jocul caprei, priveghiul cu măști din Munții Vrancei sunt forme evaluate ale unor spectacole primitive cu origini străvechi din ținuturile carpato-dunărene” [7, p. 40].

Marea diversitate a formelor de teatru popular ne obligă la o grupare tipologică a acestora. O sugestie importantă în acest sens ne oferă studiul profesorului Vasile Adăscăliței, *Teatrul popular de Anul Nou în Moldova*, care, în continuarea analizei genetice a lui Paolo Toschi asupra teatrului popular italian, stabilește trei etape importante în evoluția teatrului popular românesc – drama ritualică tradițională (concentrată în colindat, descântat, ritual de invocare a ploii, ceremonial de nuntă, funerar etc.); jocul cu mască zoomorfă (având în calitate de imbold de dezvoltare evoluția relațiilor sociale, profesionale, etnice, pornind evident de la vechile practici magice augurale ale agricultorilor, crescătorilor de vite, ale meșteșugarilor) și teatrul propriu-zis (alaiul și piesele cu subiect). Spre deosebire de alți cercetători ai fenomenului dramatic tradițional, Vasile Adăscăliței se oprește hotărât asupra investigării doar a reprezentațiilor teatrale de iarnă, deoarece „Anul Nou este cel care a concentrat aproape toate manifestările teatrale populare datină” [1, p. 18].

Pornind de la aceste etape evolutive și analizând diversele reprezentații cu caracter dramatic, Gabriela Haja stabilește două principii de clasificare: „1) prezența elementelor ritualice și a celor coregrafice; 2) prezența elementelor de limbaj dramatic: dialog, conflict și acțiune”, conform cărora propune următoarea tipizare: jocurile populare cu măști, alaiurile și teatrul popular propriu-zis [8, p. 179]. La o clasificare mai detaliată a teatrului popular din Basarabia oprește folcloristul Iulian Filip, care propune rezumativ următoarea structură: „I. *Jocuri* (cu măști zoomorfe): «Capra», «Căluțul», «Ursul», «Vulpea» ș. a.; II. *Alaiuri* (fără su-

biecte închegate; completări și transformări ale obiceiurilor hăitirii și colindei): «Nunta țării», «Malanca», «Gaia», «Paparuda», «Făt-Frumos», «Brumărelul» ș. a.; III. *Piese* (cu subiecte închegate) – 1) tradiționale: a) voinicești («Novăceștii»), b) haiducești («Jienii», «Bujorenii» ș. a.), v) istorice («Movila lui Burcel»); 2) contemporane: «Partizanii», «Anul» ș. a.” [9, p. 71].

Primele consemnări ale prezenței unor elemente minime de artă teatrală în epoca feudală le descoperim în lucrările cronicarilor Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce, precum și în cronicile anonime. Evident că informațiile spicuite nu argumentează pe deplin existența unor reprezentări teatrale bine definite, întrucât nu descriu fenomenul, ci doar menționează că un oarecare domnitor moldovean „iubea glumele și măscările”, sau că la o nuntă domnească nu au lipsit „dzicături, jocuri și de țară și streine”, sau că la o petrecere domnească s-au veselit „cu feluri de feluri de muzăci și de jocuri și pelivani”. Exemplele aduse se referă nu atât la arta teatrală din mediul rural, cât la reprezentațiile teatrale ale „măscăricilor”, „pehlivanilor”, „soitarilor”, „acrobaților” de la curțile domnitorilor moldoveni, apărute sub influența teatrului oriental.

Argumente privind caracterul precreștin și aspectul mitico-magic al jocurilor teatrale cu măști au fost identificate într-un poem al mitropolitului Dosoftei consacrat domnitorilor Țării Moldovei, unde autorul ia o poziție denigratoare față de aceste obiceiuri „neplăcute” lui Dumnezeu, enumerând câteva jocuri cu măști zoomorfe – *Turca*, *Geamala*, *Cucii*: „Avem și pentru farmeci la Dumnezău ură/ Și ce omul să schimbă dintr-a sa făptură,/ Cu ghidușuri, cu turcă, cucii și cu geamale,/ Tras în vale ș-alte din păgâni tocmeale” [10, p. 8]. Jocul cu mască zoomorfă *Cucii* este consemnat și în lucrarea *Viața și petrecerea sfinților* (1682-1686), unde mitropolitul Dosoftei invocă cucii pentru comparație cu mascarada grecească păgână, care avea loc la sărbătoarea *Katagoghionului*: „purtând în mâna idolii și podobiți cu un fel de obrăzare, ghidușește, cântând, descântând dintr-însele, alerga tâlhăreaște de ținea calea a bărbați și a femei savăi cum fac la noi cucii (кучій) și ceia ce trag la vale” [11, p. 273. Apud: 2, p. 173].

În materialele cercetărilor de teren conservate în Arhiva de Folclor a Institutului de Filologie Română „B. Petriceicu-Hasdeu”, mai rar în cele de ultimă oră, consemnăm aceeași poziție „ostilă” față de magia străveche generată de aceste manifestări, care erau considerate de unii reprezentanți ai comunităților rurale ca fiind „păgâne”, „drăcești”, în opoziție cu religia creștină propovăduită de înaltele fețe bisericesti. E adevărat că această atitudine nu e una generală, în majoritatea cazurilor se observă o conlucrare între

elementul creștin și cel etnofolcloric: „Alcătuind deja un sistem al datinilor țărănești, cu implicații pastorale și agricole, manifestările respective au început să definească viața comunităților rurale, să se individualizeze conform mentalității și specificului local etc., așa încât de prin sec. al XVIII-lea se înregistrează deja, istoriografic, prezența lor constantă în viața oamenilor” [12, p. 18].

Contaminarea riturilor precreștine cu sărbătorile și obiceiurile creștine a dus la creștinizarea artei teatrale străvechi practică în cultura tradițională de tip rural sau laicizarea pieselor religioase: „la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea apar și se dezvoltă forme noi de teatru popular (*Irozii* [nota noastră: cunoscut și ca *Viflaim* sau *Vicclaim*, *Magii*, *Trei Crai de la Răsărit*], *jocul păpușilor*, *nunta și haiducii*). Dacă ultimele trei conservă caracterul laic al artei teatrale, apropiindu-se totuși de seriosul realității (*nunta și haiducii*), ba chiar creându-și eroi, cel dintâi reprezintă o formă de teatru religios care se păstrează până în prezent” [12, p. 23]. Argumente în favoarea acestei afirmații de etapă evolutivă ne aduce Mircea Eliade: „Adevărate dificultăți s-au ivit mai târziu, când misionarii creștini au fost, mai ales în Europa centrală și occidentală, puși față în față cu religiile populare vii. Vrând nevrând, ei au sfârșit prin a «creștina» divinitățile și miturile «păgâne», care nu se lăsau extirpate. Un mare număr de zei sau de eroi ucigași de balauri au devenit niște Sfinți Gheorghe; zeii furtunii s-au transformat în Sfântul Ilie; nenumăratele zeițe ale fertilității au fost asimilate cu Fecioara Maria și cu alte sfinte. <...> Timp de mai bine de zece veacuri, biserica a trebuit să lupte împotriva afluxului continuu de elemente «păgâne» (adică aparținând religiei cosmice) în practicile și legendele creștine. Rezultatul acestei lupte înverșunate a fost mai curând modest, mai ales în sudul și sud-estul Europei, unde folclorul și practicile religioase ale populațiilor rurale mai înfățișau încă, la sfârșitul celui de al XIX-lea veac, figuri, mituri și ritualuri din cea mai îndepărtată antichitate” [13, p. 160]. Afirmațiile exegetului istoriei religiilor ne sunt utile dacă dorim să concretizăm perioada de apariție a manifestărilor teatrale populare laice cu subiect religios. În acest sens sunt de apreciat și argumentele aduse de cercetătorul Ioan Massoff: „faptul că nici Dimitrie Cantemir și nici Franz Sulzer nu pomenesc despre *Vicleim*, deși vorbesc despre jocul păpușilor, ne face să apreciem că vechimea dramei populare liturgice nu trece de secolul al XVIII-lea” [14, p. 36].

În aceeași perioadă temporală, odată cu destrămarea pronunțată a relațiilor feudale, dezvoltarea relațiilor capitaliste și asupra populației rurale apare și se dezvoltă teatrul cu subiect haiducesc (*Jienii*, *Gruia lui Novac*, *Ceata lui Bujor*, *Anul Nou și Anul Vechi* etc.).

Vasile Adăscăliței e de părerea că anume caracterul colectiv de practicare a dramelor ritualice a impulsionat apariția și dezvoltarea dialogului în teatrul folcloric. În aceeași ordine de idei se înscrie și afirmația cercetătorului privind faptul că nu toate formele dramei ritualice au evoluat în teatrul propriu-zis bazat pe dialog: „colinda ajunge până la teatrul propriu-zis, ceea ce se petrece în chip obișnuit cu plugușorul, care nu întâmplător constituie prologul majorității spectacolelor de teatru folcloric, descântecul rămâne – acolo mai viețuiește în vechea lui funcție – o manifestare cu atribute arhaice” [1, p. 23]. Prin urmare, concentrarea majoritară a speciilor genului dramatic folcloric în perioada obiceiurilor de iarnă se datorează mutațiilor ciclului calendaristic de la începutul primăverii la 31 decembrie/1 ianuarie și modificărilor specifice ale formelor de teatru legate de prima brazdă, cu practici pentru obținerea roadei, în practici ce invocau roada [15, p. 19]. Suprapunerea mai multor elemente ritualice, aparținând diverselor tagme profesionale, și degradarea semnificației mitico-magice a acestora au facilitat apariția unor elemente teatrale suplimentare, care au evoluat în adevărate reprezentații spectaculare cu caracter preponderent distractiv, comic. Prin urmare, se modifică și funcția socială a noului teatru popular constituit, unde prioritatea e atribuită comicalului, ritualitatea fiind plasată pe planul doi.

Analizând repertoriul formelor de teatru popular practicat în actualitate, putem lesne observa că spre sfârșitul secolului al XIX-lea majoritatea reprezentațiilor dramatice s-au constituit ca manifestări etnosociale populare, fapt care motivează cercetătorii preocupați de acest gen al creației populare să considere această perioadă ca fiind ultima etapă de consolidare a artei dramatice tradiționale. Trăsătura definitorie a teatrului popular tradițional actual rezultă din faptul că toate manifestările dramatice de astăzi, indiferent de felul cum au apărut și vechimea lor istorică, denotă cam aceleași caracteristici esențiale și prezintă un nivel de dezvoltare asemănător. Actualizarea continuă, ciclică, prezintă modificări în textele inițiale, în replicile personajelor, care în unele cazuri nu sunt cele mai potrivite pentru un text tradițional, dar și schimbări în recuzită, în confecționarea măștilor, a inventarului necesar, care în reprezentație suferă o abatere motivată de la tradiție, dictată de apariția și circulația materialelor moderne de confecționare, ceea ce nu întotdeauna poartă amprenta autenticității.

Așadar, în studiile de specialitate care vizează subiectul aflat în discuție, observăm că practicarea reprezentațiilor de teatru popular în diferite etape temporale scoate în evidență mutațiile survenite pe parcurs, anunțând tendințele de demitizare a măștilor, când actanții înscenărilor dramatice ajung să se

emancipeze de influența preceptelor și să perceapă predilect latura spectaculară a fenomenului. Cu toate acestea, funcționarea preceptelor nu dispare cu desăvârșire, acestea se afirmă constant în localitățile rurale cu o tradiție arhaică a fenomenului dramatic. Prin urmare, ajungem să conchidem că și la ora actuală

există o interdependență constantă între precepte și tradiție. Pe de altă parte, funcționarea preceptelor se deosebește de la o localitate la alta, nuanțând astfel caracterul relativ al acestora, precum și variabilitatea reprezentațiilor teatrale ca fenomene etnosociale de afirmare a culturii tradiționale de tip rural.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Adăscăliței, Vasile. Teatrul popular de Anul Nou în Moldova. Ediție îngrijită de Lucian-Valeriu Lefter. Iași: PIM, 2015. 631 p.
2. Vulcănescu, Romulus. Măștile populare. București: Editura științifică, 1970. 346 p.
3. Camilar, Mihai. Mascatul de la simbolistica demonică la demonetizare. În: Ghidul iubitorilor de folclor 2/2012. Suceava: Lidana, 2012, pp. 30-43.
4. Rece, Alina. Istoria teatrului românesc și a artei spectacolului: de la origini până la înființarea primelor teatre. Craiova: Universitaria, 2014. 184 p.
5. Ispas, Sabina. Colindatul tradițional românesc: sens și simbol. București: Saeculum Vizual, 2007. 320 p.
6. Bârlea, Ovidiu. Folclorul românesc. Vol. I. București: Minerva, 1981. 496 p.
7. Istoria teatrului în România. Vol. I. De la începuturi până la 1848. Col. de red.: Simion Alterescu et al. București: Editura Academiei RSR, 1965. 380 p.
8. Haja, Gabriela. Manifestări teatrale folclorice: origine și evoluție. În: Anuar de lingvistică și istorie literară, T. XXXIX-XLI, 1999-2001. București: Editura Academiei Române, 2003, pp. 175-188.
9. Filip, Iulian. Teatru popular. În: Iulian Filip în scene interferente: Valori, paradigme, personalități, interconexiuni culturale. Chișinău: Biblioteca Științifică (Institut „Andrei Lupan”, 2018, pp. 64-75.
10. Dosoftei. Opere. Vol. I: Versuri. Ediție critică de N. A. Ursu. Studiu introductiv de Al. Andriescu. București: Minerva, 1978. 543 p.
11. Dosoftei, mitropolit al Moldovei. Viața și petreacerea svinților. Vol. I-II. (Iași: în Tiparnița Svintei Mitropolii, 1682). 248+84 p.
12. Orian, Georgeta. Repere ale artei teatrale în cultura populară română [Landmarks of Theatrical Art in Romanian Folk Culture]. În: Studia Romanica Posnaniensia, Adam Mickiewicz. Vol. XLI/2, Poznań: University Press, 2014, pp. 15-25.
13. Eliade, Mircea. Aspecte ale mitului. București: Univers, 1978. 196 p.
14. Massoff, Ioan. Teatrul românesc. Privire istorică. Vol. I. De la obârșie până la 1860. București: Editura pentru literatură, 1961. 648 p.
15. Чичеров, В. И. Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI–XIX веков. Москва: Изд. АН СССР, 1957. 236 с.д

FORME ISTORICE ALE TEATRULUI CHINEZESC

Rezumat

Forme istorice ale teatrului chinezesc

Istoriei teatrului chinezesc îi revine o pondere importantă în evoluția culturii spirituale și artistice universale. Scopul acestui articol constă în elucidarea specificului artei spectaculare tradiționale chineze ca pre-text al dezvoltării și evoluției ulterioare a teatrului instituțional. Pornind de la esența artei chineze ca ansamblu unitar, cu implicații ale filosofiei tradiționale privind integrarea artei în natură și în univers, autorul descrie două dintre formele cele mai vechi ale artei spectaculare din China, apărute în perioada antică: teatrul de umbre și opera tradițională. Acestea, ca și alte forme teatrale chineze, se caracterizează printr-un sincretism pronunțat: îmbinarea armonioasă a muzicii, artei picturale, a celei sculpturale, literare ș.a. Specificul operei tradiționale chineze rezidă într-o sinteză a dramei, operei, dansului, poeziei corale și recitalului, ce include mimică, acrobații, farse și balade recitate. Sunt cunoscute mai multe asemenea opere tradiționale din centre culturale mari, în acest articol autorul se referă la specificul operei tradiționale chineze Peking (în stil Beijing) și al operei în stil Sichuan.

Cuvinte-cheie: teatrul chinezesc, sincretismul artelor, teatrul de umbre, opera tradițională chineză, artă spectaculară.

Summary

Historical forms of Chinese theater

The history of Chinese theater has an important role in the evolution of universal spiritual and artistic culture. The purpose of this article is to elucidate the specificity of the traditional Chinese spectacular art as a pre-text for the development and subsequent evolution of the institutional theater. Starting from the essence of the Chinese art as a unified ensemble, with the implications of traditional philosophy on the integration of art in nature and the universe, the author describes two of the oldest forms of spectacular art in China that emerged in the ancient era: the shadow theater and the traditional opera. These, like other Chinese theatrical forms, are characterized by a pronounced syncretism: the harmonious blending of music, pictorial sculptural and literary arts, etc. The specificity of the traditional Chinese opera is based on a synthesis of drama, opera, dance, choral poetry and recital, including mimics, acrobatics, recited farces and ballads. A number of traditional works from large cultural centers are known, and in this article the author refers to the specifics of Peking traditional Chinese opera (Beijing-style) and the Sichuan style opera.

Key words: Chinese theater, syncretism of arts, shadow theater, traditional Chinese opera, spectacular art.

Teatrul universal și evoluția lui de la rituri, ritualuri religioase, tradiții populare la texte orale și scrisse, care au constituit pre-texte pentru spectacolele de teatru, include întreaga istorie a gândirii și existenței umane. Printre cele trei teatre din lumea antică – teatrul chinezesc, tragedia și comedia greacă, opera sanscrită indiană, un loc important îi revine specificului teatrului chinezesc. Un rol deosebit în dezvoltarea artei teatrale și în viața spirituală în general l-au avut, în istoria Chinei, formele spectaculare numite teatrul de umbre și opera tradițională chineză.

Arta chineză constituie un ansamblu unitar, cu implicații ale filosofiei tradiționale privind integrarea artei în natură și în univers. Formarea teatrului chinez s-a produs de la misterii-carnaval, procesiuni în care personajele erau îmbrăcate cu piei de animale, purtând măști corespunzătoare. O formă de artă străveche, răspândită în Asia, este teatrul de umbre, una dintre varietățile lui, numită Pi Ying, a apărut pentru prima dată în China. Personajele acestui fel de spectacol erau create din hârtie sau din piele (de măgari de bou), „Pi Ying” însemnând umbre din figurine



din piele. Mișcările corpului și expresia feței lor era realizată cu ajutorul unor bețișoare de bambus. Datorită ecranului alb pe care sunt proiectate figurinele tăiate în piele și colorilor vii, țipătoare, umbrele nu sunt negre, ci colorate. Așa cum păpușile pot fi privite doar din profil, un rol important revine colorilor vii și sculpturii elegante a liniilor, ce transmit mai clar și mai dinamic imaginile și semnificațiile acțiunii. O asemenea trupă de teatru are în componența ei cinci artiști. Unul mănuieste păpușile, unul cântă la corn, alt artist cânta la vioara bahnū, unul interpretează la instrumentele de percuție și al cincilea este interpret vocal, care mai trebuie să posede peste 20 de instrumente muzicale, la care cântă în spectacol.

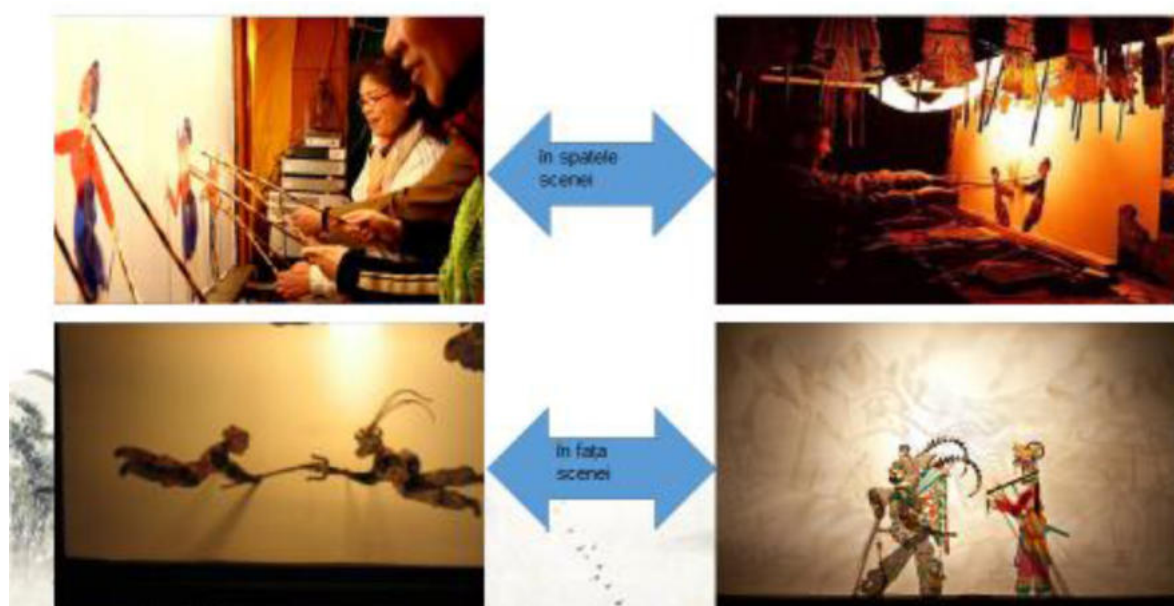
Fiind popular în China în timpul Dinastiilor Tang (618–907) și Song (960–1279), teatrul de umbre, cu o istorie de 2000 de ani, este considerat primul procedeu de animație. Mult mai târziu, în secolul al XVIII-lea, teatrul Pi Ying a ajuns să fie cunoscut în Europa, numit de francezi „umbre chinezești” (ombres chinoises).

Opera tradițională chineză este o altă formă populară de teatru și muzică, cu rădăcini care datează din perioadele timpurii. Aceasta este o artă compozită de

spectacol, ce constă dintr-o amalgamare a diverselor forme de artă care existau în China antică și au evoluat treptat de peste o mie de ani, ajungând la o formă matură în secolul al XIII-lea, în timpul Dinastiei Song. Formele timpurii ale teatrului chinezesc erau simple, dar pe parcurs ele au inclus și muzica, cântecul și dansul, artele marțiale, acrobațiile, precum și formele de artă literară. Din toate aceste expresii artistice s-a constituit ceea ce se numește opera tradițională chineză, cu numeroase ramificații regionale, inclusiv opera din Beijing, opera Shaoxing, opera cantoneză și kunqu și Lvju.

Un rol important în dezvoltarea formei teatrale și a spectacularului, în general, l-au avut operele tradiționale în stil Beijing, care erau interpretate de cântăreți cu fețe pictate policrom și cu costumații multicolore. Acest tip de comunicare artistică este considerat cel mai rafinat gen al teatrului tradițional chinez: o sinteză de dramă, operă, dans, poezie corală și recital, ce include mimică, acrobații, farse și balade recitate. Metafora și simbolul sunt particularități esențiale ale stilului artistic al operei din Beijing (sau Peking), a cărei primă reprezentație a avut loc în anul 1790. Amintim că drama europeană, cu specificul ei sau „teatrul nou”, „teatrul civilizat”, a pătruns mai târziu în cultura chineză, în secolul al XX-lea (în anul 1907).

Așadar, opera Peking sau opera din Beijing este o formă de operă chineză, ce combină muzica, performanța vocală, mimica, dansul și acrobația. Ea a apărut la sfârșitul secolului al XVIII-lea și a devenit pe deplin dezvoltată și recunoscută la mijlocul secolului al XIX-lea. Operele din Peking sunt în general considerate ca fiind formate pe deplin până în 1845. Deși este numită opera Peking (stil teatru de la Beijing), originea ei se



Teatrul de umbre chinezesc



微信号: sgt19980827

Instrumente muzicale pentru opera din Beijing

află în sudul Anhui și Hubei de Est, care împărtășesc același dialect al Mandarinului Xiajiang Mandarin. Opera tradițională ca formă artistică spectaculară a fost foarte populară la curtea Dinastiei Qing și a ajuns să fie considerată una dintre comorile culturale ale Chinei, exprimând esența culturii chinezești.

Grupurile principale de performanță ale acestui tip de teatru se află în Beijing și Tianjin, în nord și în Shanghai, în sud. O asemenea formă de artă este păstrată în Taiwan (Republica Chineză), unde e cunoscută sub numele de „Teatru Național” și care s-a răspândit în alte țări, precum Statele Unite ale Americii sau Japonia.

Ne vom referi la specificul acestei forme de artă, evidențiind că opera Peking are patru tipuri principale de interpreți. Grupurile de spectacole au adesea mai multe forme din fiecare varietate, precum și numeroși

artiști secundari și terțiari. Cu costumele elaborate și colorate, artiștii interpreți sau executanți sunt singurele puncte focale pe scena caracteristică acestei forme – opera Peking. Ei folosesc abilitățile de vorbire, de interpretare muzicală și de dans sau abilități de luptă în mișcări care sunt simbolice și sugestive, nu realiste. În așa fel, mai presus de toate, priceperea interpreților este evaluată în funcție de frumusețea mișcărilor lor, care pot exprima diferite stări, calități, idei. De asemenea, artiștii interpreți sau executanți aderă la o varietate de convenții stilistice, iar straturile de semnificație din fiecare mișcare trebuie exprimate în același timp cu muzica.

Pentru a exprima stări, idei în concordanță cu evoluția acțiunii – cu mișcările actorilor, cu muzica etc., culorile machiajului sunt specifice. Astfel, în opera tradițională din Beijing culorile exprimă anumite ca-

lități ale personajului: roșu – loial, albastru – curajos, galben – violent, verde – frumos, negru – cinstit, alb – sinistru. Iar cele patru abilități de bază pe care trebuie să le posedă actorul sunt: a cânta, a face (a dansa), a (se) bate (arte marțiale) și a citi (monolog muzical).

Neavând o formă unitară, îmbinând multe forme mai vechi, opera Beijing totuși creează propriile inovații. Cerințele vocale pentru toate rolurile majore au fost mult reduse, melodiile ce însoțesc fiecare piesă au fost, de asemenea, simplificate și se joacă cu instrumente tradiționale diferite decât în formele anterioare ș.a. Popularitatea operei din Peking a fost atribuită simplității formei, cu doar câteva voci și cântece, fapt ce permitea oricărei persoane să cânte ariile. Repertoriul operei Peking include peste 1400 de lucrări, care se bazează pe istoria chineză, pe folclor și, din ce în ce mai mult, pe viața contemporană.

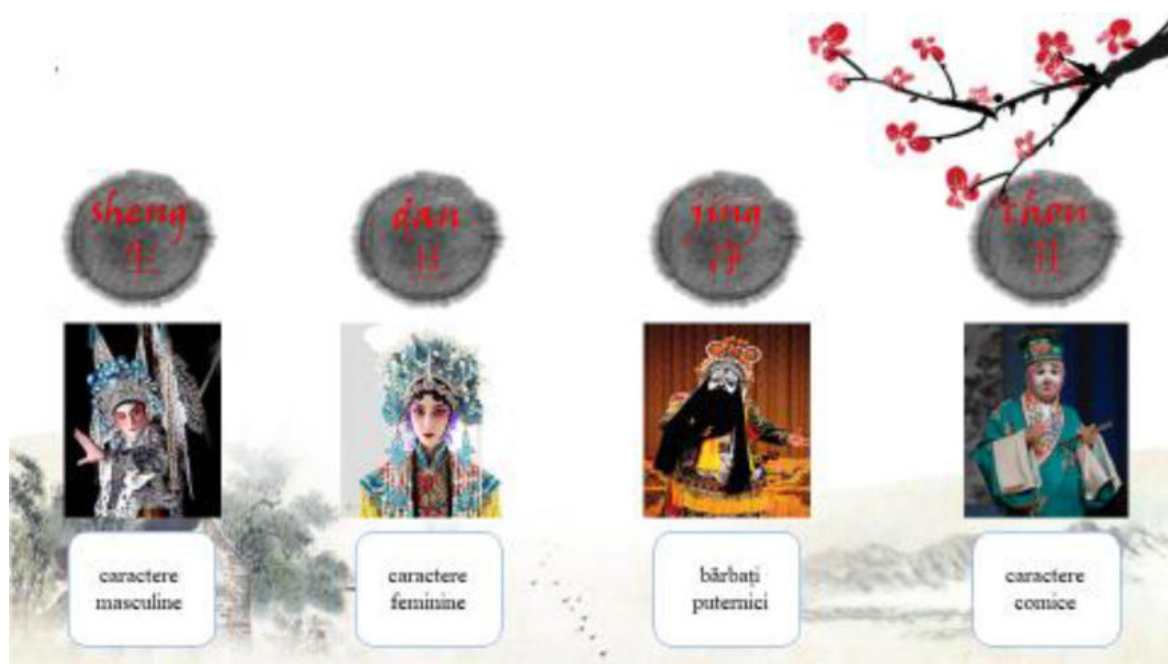
Se știe că, inițial, opera Peking a fost un domeniu ce aparținea exclusiv bărbaților. Apariția femeilor pe scenă a început neoficial în anii 1870, ele având roluri masculine, declarând astfel egalitatea în fața bărbaților. Li Maoer, un fost interpret de opera Peking, a încurajat și a contribuit ca femeile să facă parte din opera Peking. În anul 1894 a fost prezentată o trupă de performanță feminină în Shanghai, iar după înființarea Republicii China în 1911, actorul Yu Zhenting a cerut ridicarea interdicției care a fost realizată în 1912.

În timpul Revoluției Culturale din anii 1960, opera tradițională din Beijing a fost denunțată ca „feudalistă” și „burgheză”, fiind înlocuită cu cele opt opere revoluționare-model, ca mijloc de propagandă și de îndoctrinare. După Revoluția Culturală, aceste transformări au fost în mare parte desființate. Totuși, în a

doua jumătate a secolului al XX-lea, s-a manifestat incapacitatea formei tradiționale de operă de a surprinde viața modernă, limba arhaică a producțiilor și ritmul lent al operei din Peking trezeau mai puțin interes la tinerele generații. În acest context, inițierea unei reforme, începând cu anii 1980 (crearea unei școli de teorie a performanței, utilizarea elementelor moderne pentru a atrage noi audiențe și pentru realizarea unor noi piese în afara canonului tradițional) au avut un impact neconsiderabil. În ultimii ani, opera de la Peking a încercat mai multe reforme ce includ îmbunătățirea calității performanței, adaptarea unor noi elemente de expresie scenică și, evident, realizarea unor piese noi și originale, care au avut totuși un succes mare.

Pe lângă prezența sa în China, opera Peking s-a răspândit în multe alte locuri: în Hong Kong, Taiwan și în alte comunități chineze de peste hotare. În anul 2010, opera tradițională din Beijing a fost inclusă în lista lucrărilor reprezentative ale patrimoniului cultural intangibil uman (UNESCO). Spectatorii din Republica Moldova au avut posibilitate să cunoască această artă tradițională chineză în anul 2017, la Festivalul muzical internațional „Mărțișor”.

Opera Sichuan este una dintre operele chinezești Han, populare în estul și centrul Sichuan, Chongqing și provincia Guizhou, provincia Yunnan. Mănăstirile Sichuan de operă reprezintă partea importantă a spectacolului. Opera Sichuan include un subgen important al artei dramatice vechi chineze, numit Bian Lian (literal, „Face-Changing” / – Schimbarea feței). Artiștii interpreți sau executanți poartă costume viu colorate și se mișcă după o muzică rapidă și dramatică. Aceștia



Cele patru caractere în opera din Beijing

Opera din Beijing în Moldova



Opera din Beijing la Festivalul internațional „Mărțișor” – 2017

poartă, de asemenea, măști vii colorate, care, de obicei, prezintă personaje bine cunoscute din operă, pe care le schimbă de la o față la alta aproape instantaneu cu glisarea unui ventilator, o mișcare a capului sau valul mâinii.

Secretul schimbării feței a fost transmis de la o generație la alta în cadrul familiilor. În mod tradițional, numai bărbații aveau voie să învețe arta Bian Lian, aceasta explicându-se prin faptul că femeile nu rămân în familie și, când se căsătoresc, crește riscul ca secretul să fie transferat unei alte familii. Se cunoaște totuși

un caz controversat, când o femeie din China (Candy Chong) a devenit o interpretă populară, după ce a învățat arta dramatică Bian Lian de la tatăl ei. O altă interpretă este Du Li Min, care a învățat arta Bian Jiang – o cascadorie cu focul, tot din opera Sichuan, într-un atelier de lucru la Kuala Lumpur, împreună cu soțul ei.

Aceste forme de artă dramatică, expuse în prezentul articol, sunt doar câteva exemple din istoria bogată și diversă a teatrului chinezesc, care, la ora actuală, constituie tot mai mult un obiect de cercetare pentru specialiștii în domeniul artelor.

川劇 Opera din Sichuan

Cele două cascadorii



Opera din Sichuan: schimbarea feței (măștii) și expirarea focului

Imagini: Youtube

CONFERINȚA ȘTIINȚIFICĂ INTERNAȚIONALĂ

PATRIMONIUL CULTURAL: CERCETARE, VALORIFICARE, PROMOVARE. Ediția a X-a: Prin știință spre cunoașterea patrimoniului național

În perioada 30–31 mai 2018 a avut loc Conferința Științifică Internațională PATRIMONIUL CULTURAL: CERCETARE, VALORIFICARE, PROMOVARE, Ediția a X-a: Prin știință spre cunoașterea patrimoniului național, organizată de Institutul Patrimoniului Cultural în incinta Academiei de Științe a Moldovei

La cea de a X-a ediție a Conferinței științifice internaționale: Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare s-au înscris peste 240 de cercetători de pe continentul european și cel asiatic. Comunicările propuse au abordat probleme legate de salvagardarea patrimoniului cultural (arheologic, etnologic și artistic), metodele noi de cercetare, valorificare și promovare a acestuia.

Secțiunile conferinței au abordat probleme actuale din cadrul a patru direcții științifice:

- *Arheologie și cercetări interdisciplinare;*
- *Etnologie: probleme generale și abordări interdisciplinare;*
- *Interferențe culturale în arta națională;*
- *Conservare, valorificare și promovare a patrimoniului cultural*

În cadrul conferinței a fost stabilit dialogul științific dintre cercetători din spațiul Uniunii Europene, din alte regiuni și cei din Republica Moldova pe subiecte și probleme de interes comun, ce pot servi drept platformă pentru inițierea unor noi proiecte de cercetare. Au fost identificate soluții de aplicare practică a rezultatelor cercetării în dezvoltarea societății, fiind realizat, totodată, un schimb de experiență în domeniul valorificării științifice a patrimoniului cultural dintre cercetători din diferite țări.

De asemenea, în cadrul secțiunilor a fost discutat Proiectul Rezoluției Conferinței, completat cu anumite propuneri și recomandări în vederea sensibilizării opiniei publice și a autorităților din Republica Moldova asupra necesității cercetării, salvagardării și promovării patrimoniului cultural al țării și a impulsivității investigațiilor științifice în acest domeniu.

REZOLUȚIA

Conferinței Științifice Internaționale „Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare”, Chișinău, 30–31 mai 2018

Prezenți la lucrările conferinței științifice internaționale „Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare”, **deliberând** un spectru problematic larg, care rezultă din tematica complexă a forului științific, **având** în câmpul de observare patrimoniul cultural ca parte indestructibilă a unui univers configurat în bunurile materiale și imateriale exprimate în elemente arheologice, etnologice, artistice etc., **recunoscând** valoarea socială, științifică, culturală, istorică, economică și politică, precum și locul și rolul important al acestuia în viața spirituală a comunităților umane, **reconfirmând** atașamentul față de Recomandările Organizației Națiunilor Unite pentru educație, știință și cultură (UNESCO), incluse în Convenția privind salvagardarea patrimoniului cultural imaterial, adoptată de Conferința Generală a UNESCO, sesiunea a XXXII-a (Paris, 17 octombrie 2003), Convenția de colaborare în domeniul culturii, științei și informației, adoptată de Organizația de cooperare economică a statelor riverane Mării Negre privind protejerea moștenirii culturale și naturale (1993), Convenția culturală europeană (1997), necesitatea de a urma necondiționat legislația Republicii Moldova în domeniul culturii, **respectând** opiniile expuse pe parcursul comunicărilor, participanții înaltei întruniri consideră necesar a face următoarele constatări.

Pornind de la accepțiunea UNESCO, conform căreia cultura este definită drept „o serie de caracteristici distincte ale unei societăți sau grup social în termeni spirituali, materiali, intelectuali sau emoționali”, confirmăm faptul că activitățile în acest domeniu au fost și rămân a fi una din categoriile naturale de exprimare a creativității umane la nivel de comunitate, entitate și individ cu caracter *universal*, având o pondere substanțială în sistemul de valori ale umanității. Ca modalitate de existență, de manifestare și desfășurare în timp, formele de expresie culturală, în actul creației lor, relevă nu doar moștenirea tradiției comunităților

culturale (lingvistice, literare, muzicale, coregrafice, mitologice, ritualice, deprinderilor de practici sociale, evenimentelor festive, mentalității, normelor comportamentale etc.), ci și componentele societății contemporane, inclusiv cultura industrială, orientată spre consum, aflate într-o interdependență strânsă cu factorul social care le generează. Atât unele, cât și celelalte rămân a fi un resort eficient de educație estetică, morală, civică și un mijloc de comunicare culturală pentru o bună parte a populației. Totodată, în economia ansamblului de valori umane, patrimoniul cultural național moștenit continuă să ofere suportul necesar în vederea extinderii și aprofundării cercetărilor în domeniu, dar și a valorificării lui în diferite ramuri de activitate creatoare ca suport pentru dezvoltare.

Republica Moldova, aidoma altor state din spațiul est-european, parcurge o etapă de profunde transformări sociale, confruntându-se tot mai pronunțat cu fenomenul *globalizării*. Internaționalizarea relațiilor interstatale se face tot mai accentuată pe segmentul umanistic, în particular, pe cel cultural. Mersul istoric spre o societate informațională ridică serioase probleme de identitate, în prezent, din ce în ce mai vizibile, grație proceselor de mondializare culturală și de eterogenizare a grupurilor sociale. Consecințele universalizării au un caracter dihotomic. Pe de o parte, deschid nebănuite posibilități de acces neîngrădit la informația culturală, la valorile culturale ale lumii civilizate și, ca urmare, la formarea mentalității globale. Pe de altă parte, creează anumite premise pentru demararea procesului de transformare a valorilor culturale în bunuri de consum, în comercializarea lor excesivă, ca produse ale societății moderne, industriale și postindustriale, proces care nu poate fi neglijat, subestimat ca fenomen, dar care, în același timp, trebuie cercetat, monitorizat, interpretat, diriguat și exploatat cu instrumentarul științific adecvat. În noul context cultural este amenințată și coeziunea de grup a comunităților umane, fapt care poate genera o conștiință amalgam, căreia îi corespunde și o cultură amalgam, hibridă, văduvită de specificitate și originalitate sub aspectul tradițiilor culturale.

Comunicările prezentate, deși cuprind subiecte foarte diferite și se referă la perioade din cele mai vechi timpuri până în prezent, reflectă rolul definitoriu al culturii și creativității în dezvoltarea societății umane, în manifestarea și determinarea etnicității grupurilor de populație la diferite etape istorice, demonstrează că prin cercetarea patrimoniului cultural moștenit, pot fi descoperite elementele esențiale ale spiritualității și gândirii creatoare a societăților trecute, permițând identificarea factorilor care au condiționat sau au împiedicat progresul în spațiile cercetate.

Analizând comunicările luate în dezbatere la conferință, desprindem ideea că factorii ce au influențat progresul social-economic și politic sunt prin excelență de ordin cultural-spiritual, începând cu diverse aspecte ale culturii cotidianului, ale manifestării etnicității și religiozității popoarelor la creațiile artistice din cele mai vechi timpuri până în prezent. Se poate afirma cu fermitate că spiritualitatea și creativitatea umană determină progresul societății.

Participanții la Conferința științifică internațională „Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare” adoptă prezenta rezoluție, înaintând următoarele recomandări:

1. Conștientizând importanța patrimoniului cultural și, totodată, natura fragilă a unora dintre formele lui de manifestare, și consemnând riscul degradării și periclitării acestora, se impune cu stringență plasarea salvării și conservării patrimoniului cultural în rândul priorităților naționale; includerea permanentă a problemelor legate de studiul valorilor patrimoniului cultural în planurile de activitate științifică a instituțiilor de cercetare academică și universitară din republică. În aceste scopuri, urmează să fie întreprinsă o actualizare a perspectivelor și obiectivelor de cercetare, a programelor de studiu, modernizarea cercetării din domeniul arheologiei, etnologiei, folcloricii, studiului artelor, al nomenclatorului tematic și al diversificării componentelor incluse în cultura materială și imaterială.

2. Demararea în regim de urgență a unor acțiuni concrete privind salvarea patrimoniului cultural național prin conservarea, protejarea și valorificarea lui științifică. Pentru aceasta este nevoie de abordarea cercetării patrimoniului cultural în calitate de instrument pentru valorificarea acestuia și implementarea metodelor moderne de inventariere, salvagardare, conservare a patrimoniului.

3. Inițierea unui set de măsuri organizatorice, normative și instituționale, având ca destinație prioritară stimularea activităților de tezurizare a faptelor de cultură materială și imaterială pe cale de dispariție, a acțiunii combinate a multiplilor factori socioculturali, a mutațiilor intervenite în modul de viață și de gândire al comunităților, a destabilizării schimbului de valori și bunuri culturale, survenit între colectivitățile umane, între rural și urban.

4. În vederea asigurării unor raporturi moderate între tradiție și inovare, între protejarea moștenirii culturale naționale și a celei internaționale, între pluralitatea și omogenitatea culturală este necesară o politică culturală statală echilibrată; implicarea autorităților publice, dar și a membrilor societății în protecția juridică a patrimoniului cultural, fapt ce ar contribui la

diminuarea riscurilor de distrugere a obiectelor de patrimoniu.

5. Valorificarea diversității culturale observate sub aspect arheologic, etnologic și artistic, pentru o mai bună cunoaștere a specificului evoluției societății, a culturii etniilor conlocuitoare, a curentelor și manifestărilor gândirii artistice și pentru consolidarea societății și dezvoltarea acesteia.

6. Valorificarea elementelor cultural-spirituale autentice, identificate pe parcursul evoluției societăților tradiționale și timpurii, în vederea aprofundării cercetărilor, întru dezvoltarea economiei naționale, turismului și altor domenii ale societății contemporane. Cercetarea diferitor aspecte ale manifestării artistice, spirituale, a etnicității sunt în măsură să identifice în societățile tradiționale, dar și moderne noi resurse puțin sau de loc cunoscute pentru dezvoltare.

7. Promovarea adevărului științific despre valorile culturale și spirituale cercetate spre determinarea soluțiilor eficiente și perspectivelor fezabile.

8. Atragerea fondurilor europene în restaurarea monumentelor istorice și culturale.

9. Diseminarea largă, prin intermediul publicațiilor de popularizare a științei, enciclopedice, prin intermediul mijloacelor mass-media, a cunoștințelor despre patrimoniul cultural. Aceste măsuri ar contribui la sensibilizarea opiniei publice, la protecția și conservarea patrimoniului cultural, precum și la încurajarea persoanelor din domeniul culturii și artelor de a contribui la dezvoltarea acestuia.

10. Înființarea Arhivei Naționale de Folclor ca instrument de tezaurizare a patrimoniului memoriei colective, a creației profunde imateriale, destinată să conserve faptele folclorice originale, în forma lor specifică de manifestare, cu valorificarea ulterioară a tezaurului arhivistic în perspectivă științifică modernă.

11. Inițierea unor proiecte privind: crearea unei baze de date digitale a patrimoniului cultural imaterial din Republica Moldova; digitizarea patrimoniului cinematografic aflat în arhivele studioului „Moldova-Film” și „Telefilm-Chișinău”; arhivarea și depozitarea artei și muzicii contemporane începând cu anii '90.

12. Crearea „Platformei Științifice Naționale a Patrimoniului Cultural al Republicii Moldova” prin concentrarea instrumentelor și cunoștințelor utilizând digitizarea în științele umanistice, care să servească drept platformă pentru valorificarea patrimoniului în domeniile activității economice, sociale, educaționale etc.

13. Susținerea și consolidarea activității organizațiilor din sfera științei și inovării, specializate în valorificarea științifică a patrimoniului cultural.

* * *

Participanții la Conferința Științifică Internațională „Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare”, desfășurată într-un an cu profunde semnificații istorice și culturale – Centenarul Unirii Basarabiei cu România și Anul european al patrimoniului cultural, – își exprimă încrederea că rezultatele prezentate în cadrul lucrărilor acestora vor avea un impact benefic asupra acțiunilor ulterioare privind măsurile de protejare și salvagardare a patrimoniului cultural (material și imaterial) din Republica Moldova. Totodată, înaltul lor consideră necesar a sublinia faptul că, în actualul moment istoric, când statele lumii se află în căutarea unor modele comune pentru edificarea culturii viitorului, pe agenda comunitară apare ca un deziderat reconsiderarea, reformularea valorilor culturale, ocrotirea, conservarea și obiectivarea lor prin difuzare într-un sistem modern și deschis, bazat pe principii democratice. Participanții la întrunire îndeamnă instituțiile statale din Republica Moldova, organizațiile, organismele abilitate, să susțină în orice formă posibilă acțiunile de protejare a patrimoniului cultural național sub toate aspectele lui de expresie.

Adoptată de participanții conferinței științifice internaționale „Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare”, Chișinău, Institutul Patrimoniului Cultural, 30–31 mai 2018.

Comitetul științific

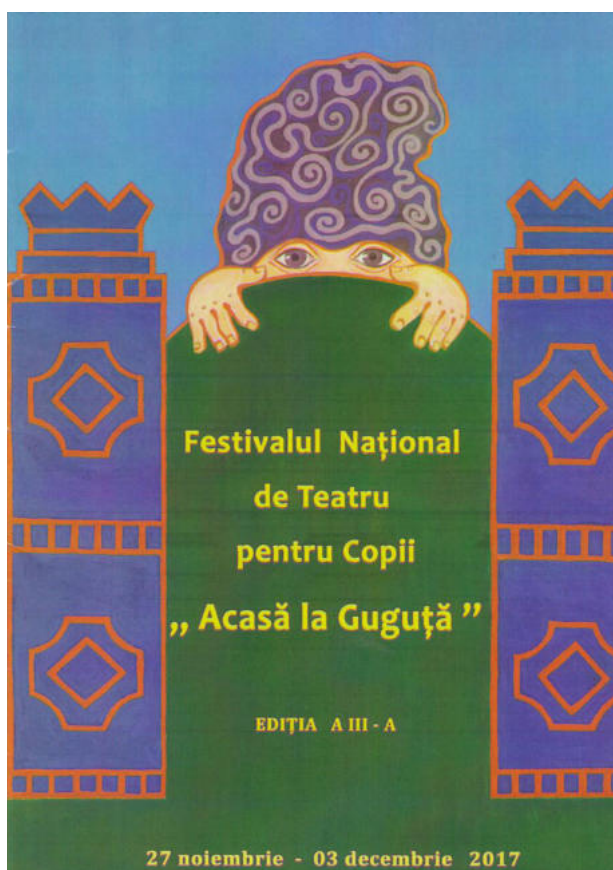
Festivalul Național de Teatru pentru Copii „Acasă la Guguță” Ediția a III-a

Cea de a treia ediție a Festivalului Național de Teatru pentru Copii *Acasă la Guguță* a demarat la 27 noiembrie 2017, chiar în ziua când Teatrul Municipal de Păpuși „Guguță” își sărbătorea un sfert de veac. În cei 25 de ani de activitate, colectivul teatrului a trecut prin chinurile creației unui teatru nou ca formă și stil național, a cunoscut bucuria cuceririi trofeelor la festivalurile internaționale de teatru (din România, Franța, Ucraina, Bielorusia etc.); actorii au trăit clipe de mare durere și tristețe, petrecându-și părintele iubit – Victor Ștefaniuc (2008) spre lumea astrilor ... Dar plăcerea jocului colectivul o trăia din plin la premiere, fiecare spectacol nou era și rămâne a fi o adevărată sărbătoare, iar timp de 25 de ani au avut șaiszeci și șase de asemenea evenimente.

Cap de afiș în acest sfert de veac au fost poveștile lui Ion Creangă – *Fata babei și fata moșneagului* (1993), *Povestea porcului* (1996), *Prostia omenească* (1996); Vasile Alecsandri – *Cinel-cinel* (1997); Mihai Eminescu – *Luceafărul* (2007), clasică universală a fost prezentă prin opera lui Andersen, Carlo Gozzi, Miln ș.a.

Aici, la Teatrul Municipal *Guguță* au învățat dramaturgia teatrului de păpuși scriitorii noștri contemporani, începând cu Spiridon Vangheli, părintele spiritual al teatrului, Gheorghe Urschi, Iulian Filip, Nicolae Rusu, Ion Proca, Laurențiu Budău, Veronica Boldișor, Aurica Plăcintă. Pe scena teatrului au montat maestrul Victor Ștefaniuc, Stanislav Jelezkin (Rusia), Toma Hoge (România); noi modalități de punere în scenă au experimentat Gabriela Lungu, Ion Popescu, Victoria Ștefaniuc, Radu Ghilaș ș. a., iar în scenografia și păpuși și-au adus concursul Galina Molotov, Tatiana Cojocaru, Vladimir Cantor, Ion Puiu, Silvia Brovenco, Liliana Popovschi, Natalia Cemis. Muzică pentru spectacole au compus Ilie Văluță, Sergiu Bucico, Boris Dubosarschi, Ion Enache, Viorel Burlacu, Veaceslav Spânu.

Maestrul Ștefaniuc, inițiind un teatru de păpuși, nu s-a limitat doar la un singur stil de păpuși sau tehnică de montare. A extins aria de formule artis-



tico-stilistice, valorificând posibilitățile teatrului de animație. Astfel, au luat naștere spectacole în stilul *Commediei dell arte* (*Turandot*) sau al teatrului de bălci (*Panch și Judy*), utilizând diverse păpuși: bi-babo, cu tijă, supradimensionate, mappet etc. În mai multe spectacole actorul este scos în scenă, astfel încât devine necesar și concursul coregrafului – Snejana Apostol, Victor Tanmoșan.

Pe parcursul anilor, teatrul a format și lansat șapte generații de actori-păpușari, unii dintre care au rămas în „casa părintească” să-i fortifice colectivul și să-i păstreze tradițiile, alții au plecat în lumea mare să valorifice cunoștințele obținute...

Pentru a-i da o pondere mai mare sărbătorii de 25 de ani de activitate, s-a decis ca aceasta să coincidă cu deschiderea oficială a Festivalului *Acasă la Guguță*, unde s-au adunat toți prietenii teatrului pentru a-i dori *Mulți ani!* și *Festival reușit!* Festivitățile teatrului au fost onorate de prezența dlui Alexandru Grecu, președintele UNITEM, care, în primul rând, le-a mulțumit actorilor, întregului colectiv pentru munca depusă în condițiile de austeritate și organizarea unui festival.

Or, scopul festivalului este de-a focaliza atenția atât a criticilor și a creatorilor, cât și a tuturor organizațiilor de resort la acest gen de artă teatrală, care îi familiarizează pe copii cu lumea spectacolului, începând de la cea mai fragedă vârstă, educându-le gustul și apropiindu-i de categoriile etico-estetice. De data aceasta, festivalul a adunat *Acasă la Guguță* nouă teatre din republică, care montează spectacole pentru copii, inclusiv o trupă teatrală independentă. Astfel, timp de o săptămână au fost jucate zece spectacole din cele mai diverse ca gen și stil.

Teatrul-gază a dat tonul festivalului, inaugurându-l cu spectacolul *Luceafărul* după poemul lui Mihai Eminescu montat cu un deceniu în urmă de Victor Ștefaniuc. Aici, actorul a jucat ultimul său rol, cel al tatălui ceresc, pe care l-a făcut doar prin voce, rămânând imprimat și făcându-l astfel prezent în spectacol și în teatru.

Jubileul vestitului humuleștean, Ion Creangă, a fost consemnat și de unele teatre care s-au adresat operei clasicii noastre. În cadrul festivalului au fost jucate spectacolele *Capra cu trei iezi* și *Sfânta Duminică*. Teatrul Republican de Păpuși „Licurici” a prezentat o versiune modernă a cunoscutei povești *Capra cu trei iezi* în adaptarea scenică a lui Victor Ignat și montată de Vitalie Jacotă. Acțiunea începe într-o librărie, unde vin doi copii după un cadou, și se transferă într-o lume de poveste, la crearea căreia și-au adus concursul scenografia lui Vladimir Cantor și păpușile Galinei Molotov, precum și muzica lui Liviu Știrbu și coregrafia lui Olimp Gonciar. Spectacolul a fost menționat cu *Diploma pentru valorificarea clasicii naționale*.

Tot Victor Ignat semnează regia și scenografia spectacolului *Sfânta Duminică*, prezentat de Teatrul Republican Muzical-Dramatic „B. P. Hasdeu” din Cahul. Vasile Bădiță, inspirat din povestea *Fata babei și fata moșneagului*, face o adaptare în care îl aduce în prim-plan pe însuși neîntrecutul povestitor (actorul Tudor Andriuță), care la rândul său vine cu parabola celor două caractere umane opuse și reacțiile lor în diverse situații.

Pentru prima dată în programul festivalului s-a inclus trupa independentă de păpușari „Piciul Juli-

en” (Chișinău) cu spectacolul „*Căprița cea isteată*” sau „*O capră ca toate celelalte*” după scenariul și regia lui Ion Ambrosi. Autorul construiește o intrigă cu participarea personajelor cunoscutei povești: *Capra, Lupul și Iezii*. La crearea spectacolului au participat Angela Josan și Valentina Caterenciuc (scenografie, măști, păpuși), Ilie Văluță (muzica), Dumitru Neagu (coregrafia), iar în distribuție s-au produs actorii Ana Neagu și Ion Ambrosi.

La fel, după mai mulți ani de tăcere, pe podiumul teatral iese și Teatrul Epic de Etnografie și Folclor „Ion Creangă” (Chișinău), care readuce publicului eroii săi naționali Păcală și Tândală. Aceste caractere ingenioase și descurcătoare și azi continuă să impresioneze prin ingeniozitatea, spiritul său și umorul specific poporului nostru. Mulțimea de situații hazlii precum și prezența folclorului oral prin vorbe cu tâlc, proverbe, zicători etc., snoave jucate de actori cu măști, păpuși mari și mici la paravan au cucerit atenția tinerilor spectatori. *Peripețiile lui Păcală și Tândală* au fost adaptate scenic și regizate de Tudor Macovenco, susținuți de scenografia lui Vladimir Cantor și muzica lui Ilie Văluță.

Teatrul Național de Stat „Vasile Alecsandri” din Bălți a prezentat spectacolul *Transformări magice* de Mihail Suponin în regia lui Gheorghe Crudu. Spectacolul, fiind unul de diplomă al regizorului, a revenit pe scenă peste ani cu alți actori. Un spectacol pe drept cuvânt interactiv, în care activ a fost implicat publicul din sală.

Prezent la fiecare ediție a festivalului a fost studioul „Cortina” de la Teatrul „Veniamin Apostol” din Soroca, coordonat de Petre Popa. De data aceasta grupa tinerilor actori au venit cu un spectacol destul de actual cu genericul *Hai la joacă!* în regia lui George Ciolpan. În veacul tehnologiilor avansate, al computerului și telefoanelor mobile, copiii și adolescenții sunt prinși în mrejele acestor „jucării”, care le modifică radical viața, impunându-le o pasivitate totală în fața ecranului cu jocuri, cu site-uri de socializare etc.

George Ciolpan, cunoscutul mim, i-a îndrăgostit pe tinerii actori din Soroca de genul pantomimei, care apelează la limbajul simbolic al corpului și al mișcărilor. Seria de nuvele, prezentate în acest gen, au fost inspirate în mare parte din viața cotidiană a copiilor și adolescenților, dar și din teatrul de pantomimă. E vorba despre *Blue Canary* (Canarul trist) din repertoriul Teatrului de Clounadă „Лицеди” din Sankt Petersburg. La fel, sunt semnificative fragmentele muzicale utilizate, precum *Simfonia nr. 40* de Mozart sau șlagărul *Little man* al duetului american *Sonny and Cher*. Spectacolul construit dintr-o serie de secvențe diferite ca gen și mesaj, dar toate având același scop nobil de a demonstra cât e de importan-

tă comunicarea cu lumea înconjurătoare. Spectacolul *Hai la joacă!* a fost apreciat *pentru scenariu și mesaj complex*.

Cu un spectacol pentru adolescenți, acel grup de spectatori privați în mare parte de creații dedicate vârstei lor, s-a inclus în competiția festivalului Teatrul de Revistă „Ginta Latină”. Spectacolul *Excelsior, Lior!*, autor și regizor Tudor Țarină, este unul de proporții, cu decoruri impunătoare (pictor Adrian Suruceanu), cu efecte și joc de lumini, cu multă muzică (compozitor Liviu Știrbu), cu figuri și dansuri (coregrafie Victoria Bucun), care produc o atmosferă deosebită. În structura spectacolului au fost incluse și secvențe ale teatrului de umbre, care și mai mult amplifică atmosfera feerică de basm.

De menționat că cea de-a treia ediție a festivalului a bucurat iubitorii de frumos cu spectacole de calitate, cu un mesaj actual, de o valoare artistico-estetică și joc de calitate, care au dat multă bătaie de cap juriului format din elevii clasei a IX-a de la Liceul Teatral *Mihail Berezovschi* din Chișinău, susținuți și călăuziți

de generația mai în vârstă, precum Mariana Bahnaru, vocea de aur a radioului național, dramaturgul Nicolae Rusu, compozitorul Ilie Văluță și subsemnata. Fiecare spectacol avea părțile sale forte, care-l făceau competitiv în cadrul festivalului, dar, totuși, tinerii teatrofili au apreciat unanim spectacolul *Regina fulgilor de nea* de Evgheni Șvarț după povestea omonimă a scriitorului danez H. Ch. Andersen, montat la Teatrul Dramatic Rus „A. P. Cehov” în viziunea regizorală a lui Ghenadi Boiarchin, susținut de echipa de creație: Silvia Cojocar - pictor-scenograf, Valentin Ispir - coregraf, Olga Boiarchina-Cosnițer - aranjamentul muzical.

Astăzi, Gabriela Lungu, artist emerit, directorul artistic al teatrului și al festivalului, depune toate eforturile pentru a menține această comoară, lăsată în grija ei de către mentorul Victor Ștefaniuc, pentru a promova arta teatrală destinată copiilor și printr-un festival național de teatru pentru copii, inițiat din marea dragoste față de artă, de teatru, de copii, adică de viitor.

Larisa UNGUREANU

Şase decenii de televiziune în Republica Moldova

Istoria televiziunii în Republica Moldova a început acum şase decenii, mai exact, la 30 aprilie 1958, când a fost transmisă în eter prima emisiune televizată. Ce conţinea această primă emisiune? Un discurs inaugural al Agripinei Crăciun, adjuncta preşedintelui Sovietului Miniştrilor al RSSM, jurnalul de actualităţi cinematografice „Moldova Sovietică”, filmul muzical de lung metraj „Melodii moldoveneşti”, cât şi un concert susţinut de un grup de artişti de estradă din Sankt Petersburg (Leningrad).

De remarcat că, iniţial, transmisiunile aveau loc sporadic, nu exista încă o periodicitate. Abia din 1963 televiziunea moldovenească trece la emisie zilnică. Tot în această perioadă se pun în vânzare primele televizoare de producţie sovietică „Avangard”, „Zvezda”, „Rekord” ş.a.

Pe parcursul celor şase decenii, ecranul azurii a devenit o necesitate majoră în viaţa oamenilor, în primul rând, ca mijloc de informare şi comunicare, de contact cu viaţa literară, artistică, având ca invitaţi şi participanţi personalităţi din lumea teatrului, muzicii, cinematografului, scriitorii, poeţi, savanţi, astfel devenind un mod de a culturaliza populaţia, dar şi un instrument educaţional. Despre aceste funcţii ale televiziunii, care era şi un instrument propagandistic şi ideologic în perioada sovietică, s-a scris în mai multe rânduri.

Importanţa televiziunii, care era definită şi ca un mod nou de a percepe lumea, a devenit vădită, lăsând amprente puternice în dezvoltarea culturii, a jurnalismului, contribuind masiv la renaşterea naţională şi spirituală a moldovenilor, mai ales spre sfârşitul anilor '80 – începutul anilor '90 ai secolului trecut.

În anii 1958-1991 activitatea instituţiei era dirijată de Comitetul de Stat pentru Radiodifuziune şi Televiziune de pe lângă Sovietul Miniştrilor al RSSM; în anii 1990-1994 se numea Televiziunea Naţională; în perioada 1994-2004 purta titlul de Compania de Stat „Teleradio-Moldova”. În prezent se numeşte Instituţia Publică Naţională a Audiovizualului Compania Teleradio Moldova şi transmite pe două canale: *Moldova 1* şi *Moldova 2*. Sloganul IPNA este „Împreună de la începuturi!”.

Despre istoria televiziunii moldoveneşti, etapele de evoluţie, despre emisiuni, despre managementul producţiilor TV, despre prezentul, trecutul şi viitorul televiziunii s-a vorbit în cadrul Conferinţei ştiinţifice „Televiziunea moldovenească: Promotor al culturii”, dedicată celor 60 de ani de activitate, organizată de Biblioteca de Arte „Tudor Arghezi” din Chişinău în colaborare cu Institutul Patrimoniului Cultural (21 mai 2018).

La conferinţă au participat personalităţi din lumea artei, culturii, ştiinţei, regizori, redactori, critici, cercetători, care au scris şi au contribuit, prin emisiunile realizate, la dezvoltarea şi afirmarea televiziunii ca promotor al culturii. Despre creaţie, artă şi valoarea emisiunilor de la *Moldova 1* au discutat participanţii la conferinţă.

„Televiziunea în Moldova apare într-o perioadă favorabilă, când republica trăieşte o renaştere spirituală. TVM avea să-şi orienteze activitatea pentru ani înainte spre promovarea valorilor culturale. Perioada anilor 1987-1994 a fost una favorabilă pentru dezvoltarea televiziunii naţionale. Ea şi-a recăpătat dreptul de a se numi *tribună a liberei exprimări*. În prezent, arta şi cultura în conceptul tradiţional dispăreau treptat de la *Moldova 1*. Pe rând, au fost desfiinţate teatrul televizat, teatrul de miniaturi, a fost închis teatrul televizat „Prichindel”. *Teleradio-Moldova* a fost privată de Orchestra de muzică populară „Folclor”. Aceeaşi cale va fi urmată şi de alte două colective: Capela corală „Moldova”, dirijată de Valentin Budilevschi, şi Orchestra Simfonică Naţională, dirajată de Gheorghe Mustea, artist al poporului” – dr. Violeta Tîpa, moderatoarea conferinţei.

„Perioada în care am lucrat eu, activau la televiziune colective artistice de mare anvergură. În 1968, de exemplu, a fost fondată orchestra „Folclor” cu Dumitru Blajinu, o adevărată comoară; a valorificat toată muzica populară. La televiziunea moldovenească erau colective care au lăsat în fonduri istoria noastră muzicală de ani de zile. Ceea ce ne împiedica era exagerarea lit-ului. Dacă astăzi poţi să spui în eter orice prostie şi nimeni nu se sinchiseşte, atunci toate emisiunile erau trecute prin filtrul cenzurii. Dar prin asta

televiziunea avea o ținută. Televiziunea trebuie să fie un model de cultură, dar nu dezmațul pe care-l vedem noi astăzi pe ecran. Chiar și emisiunile artistice, muzicale îți produc un dezgust. De multe ori nici nu deschid televizorul, fiindcă știu că nu voi găsi nimic de valoare. În opinia mea, televiziunea este oglinda interioară a societății” – *Aurelian Dănilă, doctor habilitat, profesor universitar.*

„Televiziunea este o instituție de promovare a culturii – la nivel național, poate și european. Oamenii din afara republicii ne cunosc din creațiile literare, de teatru, film. Patrimoniul acestei instituții adună oameni în timp. De aceea eu am numit portretele documentare pe care le-am realizat „Portrete în timp”, căci ele se intersectează de fapt cu timpul. Am început cu prima generație a teatrului nostru național, cei care la 1932-1933 au venit de la Institutul de Muzică și Teatru „Ludwig van Beethoven” din Odessa – Domnica Darienco, Constantin Constantinov, Ecaterina Cazimirov, Chiril Știrbu. Apoi a urmat Eugen Ureche. În 1959 Constantin Constantinov s-a întâlnit cu Mihail Sadoveanu. L-am filmat pe nea Costache la el acasă, stând pe prispă. Mi-a povestit despre această întâlnire de la Iași, la Hanul „Trei sarmale”, când au fost în turneu cu teatrul. Am un material de 45 minute, care n-a fost utilizat nicăieri. Câtă frumusețe și pasiune a demonstrat actorul în fața camerei de luat vederi! Ne-am despărțit cu multe emoții. De fapt, aceste „Portrete în timp” sunt axate pe sinceritate, pe destăinuire în fața camerei.” – *Nicu Scorpan, regizor, maestru în artă.*

„În pofida propagandei și a restricțiilor de ordin ideologic din perioada sovietică, noi consideram televiziunea o artă, căci printre emisiunile cu caracter politic, emisiuni propagandistice își făcea loc arta, cultura, educația. Numai ascultându-l pe dl Dănilă sau pe dl Scorpan, care au vorbit cu atâta dragoste despre emisiunile realizate la televiziune, poți să-ți dai seama ce loc important a ocupat activitatea la această instituție în viața dumnealor. Dar studioul „Telefilm-Chișinău”, care are o arhivă extraordinară de filme documentare și artistice! Avem o asemenea bogăție și nu știm s-o valorificăm. Mulți nu cunosc și nici nu vor să cunoască. La televiziune s-au făcut revolte, greve, au fost scoși oameni din funcții. Și? Rezultatul este că uneori îți este rușine să privești anumite emisiuni” – *dr. Larisa Ungureanu, critic de teatru și film.*

„Întâlnirea cu televiziunea mi-a adus multe bucurii. TV m-a educat prin oamenii care munceau acolo: Musteață, Rudeaghina, Ilieva ș.a. Eram invitată la redacția pentru copii, la cea literar-dramatică și muzicală. Cu dna Ilieva am realizat mai multe spectacole. Am participat și în spectacolele montate de Emil Nicula. Astăzi televiziunea, o spun cu regret, rămâne în umbră sub aspect valoric” – *Mariana Bahnar, crai-*

nică de televiziune și radiodifuziune, artistă emerită.

„Geneza teatrului TV din Moldova s-a produs în condiții nu tocmai favorabile din punct de vedere tehnic, deoarece Centrul de televiziune din republică creat în 1958, era unul de improvizație. Tehnica de studio era amplasată într-o încăpăre de garaj în care aerul se încălzea până la temperaturi insuportabile. În asemenea condiții, regizoarea Irina Ilieva a montat patru spectacole care, bineînțeles, au fost jucate în emisie directă. Un eveniment unic pentru destinele teatrului TV din Moldova a însemnat apariția teatrului televizat „Dialog” (1967). Un timp, acest studio de creație a activat ca trupă aparte. Inițiatorul acestui colectiv teatral era actorul Gheorghe Siminel, care a semnat regia majorității spectacolelor. În aceste spectacole au jucat actorii Constanța Târțău, Grigore Grigoriu, Vladimir Zaiciuc, Grigore Rusu, Ion Muzîca ș.a. În prezent, am putea afirma că formatul vechi de teatru TV, cu o ascensiune fulminantă și cu indiscutabile reușite în perioada 1965-1985, a dispărut din grila de emisiuni. Formula actuală de spectacol audiovizual, cu actori profesioniști, tinde tot mai mult spre structura și stilistica filmului televizat” – *dr. Alexandru Bohanțov, conferențiar universitar.*

„La postul de televiziune Moldova 1, activez din anul 1994 și am „trăit” perioada primului salt tehnologic, când s-au procurat camerele video profesioniste Betacam SP (Sony), însoțite de tot echipamentul tehnic. În această perioadă la TVM apar o serie de emisiuni diverse ca formă și conținut. Activitatea editorială era coordonată de Redacția Știri, Redacția Literară, Redacția Copii, Redacția Muzicală, Redacția Știință și Educație, Redacția Programe Matinale, Redacția Programe pentru Minorități Naționale, Redacția traducerea și dublarea filmelor și serialelor TV. În toți acești ani, TVM a fost principala sursă de informare a populației. Pe parcursul ultimelor două decenii s-au conturat și dezvoltat normativele și rigurile moderne privind organizarea procesului de producție în televiziunea națională care astăzi, cu mici excepții, stă la baza managementului producției la Televiziunea Publică. Un management modern de televiziune nu poate fi realizat fără cadre profesioniste în domeniu. TV Moldova 1 a fost și rămâne a fi în continuare un important furnizor de cadre. Tinerii specialiști fără un stagiu de muncă nu sunt angajați de nici o televiziune privată, de aceea majoritatea cameramanilor, editorilor imagine, reporterilor vin la Moldova 1, lucrează 2-3 ani și, după ce însușesc bine profesia respectivă, părăsesc postul nostru pentru un salariu pe măsura muncii prestate. Este foarte neplăcut acest fapt” – *Vasile Ernu, director Departamentul management producție TV Moldova 1.*

La eveniment a participat și dl *Victor Ghilaș, doctor habilitat în studiul artelor*, directorul Institutului Patrimoniului Cultural din Republica Moldova.

„Trecem azi printr-o lungă perioadă de tranziție, neînțeleasă de mulți dintre noi și de aceea este binevenită această conferință, în cadrul căreia profesioniști, oameni de valoare pe care, mai mult sau mai puțin, îi cunoaștem, s-au expus pe marginea schimbărilor care au loc în viața socială. Suntem produsul unei societăți în care nu se mai regăsesc profesioniștii și nu se conștientizează că omenirea a cunoscut și perioade de cultură și nu doar de tranziție. Constatăm că avem o societate în care nu este continuitate, nu se construiește, ci se demolează. În știință nu mai sunt

atrași tineri care să se molipsească de știință, deoarece n-au fost formați în sălile de lectură, de spectacole de teatru și filme. Problemele devin cu atât mai grave, cu cât asemenea instrumente de interes și necesitate publică, precum radioul și televiziunea, au încetat să-și îndeplinească misiunea adevărată față de consumatorii săi și față de societate,” a menționat în alocuțiunea sa *dl Ghilaș*.

Participanții la conferință și-au împărtășit experiența, au venit cu amintiri, și-au expus opiniile vizavi de schimbările care s-au produs la televiziunea națională. S-a vorbit și despre viitorul televiziunii în contextul apariției noilor tehnologii informaționale.

ZLATA TKACI – 90 de ani de la naștere

Personalitate marcantă în peisajul componisticii autohtone, Zlata Tkaci s-a născut la 16 mai 1928, în Lozova, Nisporeni, fiind descendentă dintr-o familie de intelectuali, tatăl său Moise Berihman fiind un reputat profesor de vioară în Chișinău. Zlata Tkaci a avut un parcurs dramatic în anii celui de-al Doilea Război Mondial, copilă fiind, a fost despărțită de familia sa în timpul evacuării, ulterior fiind repartizată la o casă de copii tocmai în Uzbekistan. Într-un mod fericit, familia Zlatei Tkaci a fost reîntregită, iar această cale sinuoasă a adus-o în domeniul compoziției – începând de la casa de copii din orașul Namangan, Uzbekistan, unde Z. Tkaci organizează un ansamblu de copii pentru care compune muzică.

După ce familia s-a întors în Chișinău, în 1943, Z. Tkaci studiază la Facultatea de Fizică și Matematică, Universitatea de Stat din Chișinău, studii pe care le abandonează în favoarea muzicii. Z. Tkaci își face studiile la Conservatorul de Stat „Gavriil Musicescu” din Chișinău, absolvind două specialități: muzicologie – în 1952, și compoziție – în 1962, în același an devenind membru al Uniunii Compozitorilor din Moldova. Printre personalitățile care i-au marcat formarea componistică a fost Leonid Gurov, în clasa de compoziție a căruia Z. Tkaci a studiat. După absolvire, în 1963, devine lector la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice (Conservatorul de Stat „G. Musicescu” pe atunci), unde va preda timp de 40 de ani. Printre elevii ei se numără Anfisa Fiodorova, Elena Șumeico-Mitikina, Elena Fiștic, Alla Koroid, Cornel Melnic, Alexandru Timofeev, Vitalie Rotaru, Gheorghe Vrabie, Valeria Barbas.

Z. Tkaci a devenit cea mai vestită compozitoare din spațiul moldav din perioada postbelică, cunoscută drept prima femeie compozitor de muzică academică profesionistă. A semnat peste 800 de opusuri muzicale, majoritatea fiind editate, abordând diverse genuri: miniaturi, sonate, cicluri vocale, muzică pentru copii, muzică pentru cor, creații camerale și simfonice, vocal-simfonice și muzical-teatrale, muzică pentru spectacole și film, fiind autoare a primei opere și a primului balet pentru copii în istoria teatrului muzical moldovenesc. Printre creațiile remarcabile menționăm: *Trei dispoziții pentru orchestra de cameră* (1992), *Panopticum*, pentru orchestră de



coarde, xilofon și timpani (1999), *Concert pentru pian și orchestră simfonică* (2002), *Andrieș*, balet în patru tablouri (1979), *Lamento*, monooperă-poem într-un act (1997), *Kaddish*, poem-recviem pentru bariton și orchestră (1995), *5 peșrevuri de Dimitrie Cantemir* pentru cvartet de coarde (1992), *Din poezii Moldovei*, ciclu vocal în șapte părți, *Iad-Va-Șem*, poem-recviem pentru voce și ansamblu de soliști (1993), *De profundis*, poem pe versurile de M. Metleava (2001) ș.a.

Muzica Z. Tkaci se remarcă prin limbajul componistic inedit, ce îmbină cu măiestrie elemente din folclorul moldovenesc, evreiesc cu mijloacele moderne de compoziție, continuând tradițiile neofolclorice ale lui Bartók și Șostakovici, deseori cu tangențe ale scriiturii stravinskiene.

Prezență notorie în arealul cultural-muzical autohton, Z. Tkaci a fost distinsă cu numeroase premii în Republica Moldova – fiind laureată a Premiului de Stat, cavaler al ordinului *Gloria Muncii*, muzica ei fiind apreciată și dincolo de fruntariile țării, atât de melomani, cât și de critica muzicală. Creația Z. Tkaci a fost oglindită în numeroase articole în presa scrisă, diverse emisiuni radio și TV, relevată în studii muzicologice, printre volumele dedicate par-

cursului biografic și creativ menționăm monografia semnată de Galina Coșearov «Злата Ткач. Судьба и творчество», Chișinău: Pontos, 2000.

Distinsa compozitoare Z. Tkaci a fost un om cu literă mare, cu calități rare, de o cultura înalta și cumsecădenie, cu un suflet mare și generos.

În omagiul compozitoarei Zlata Tkaci a fost organizate mai multe evenimente în Chișinău: Concertul la Filarmonica Națională „S. Lunchevici”, Concerul în cadrul Academiei de Muzică Teatru și Arte Plastice și Concertul *In memoriam* la Sala cu Orgă din Chișinău, care a marcat 90 de ani de la naștere a compozitoarei. De asemenea, creațiile pentru pian semnate de Z. Tkaci au răsunit în interpretarea lui A. Timofeev la Rowan University din New Jersey și la Conservatorul P. I. Ceaicovski din Moscova.

În deschiderea concertului au răsunit: Zece piese din ciclul *Leagăn de Mohor* semnat de Zlata Tkaci: *Meditație, Colacul, Cucușor de la pădure, Sârba, Măi, băietel!, Din bătrâni, Umoresca, Hora, Tocatina, Pe șase*, în interpretarea pianistului și compozitorul Alexandru Timofeev, doctor în arte muzicale. Programul seriei a continuat cu *Melodie*, în interpretarea violonistei Ana Oboroc – laureata concursului internațional al tinerilor interpreți „Zlata Tkaci”, eleva Liceului Republican de Muzică „Ciprian Porumbescu”, clasa profesoarei Cătălina Timofte, la pian – Alexandru Timofeev. În continuarea concertului au răsunit – Două piese pentru cvartet de corzi „Din folclorul Evreiesc”: I. Beijele (*Covrigul*) și Lomir Zikh Iberbetn (*Hai să ne împăcăm*), sonorizate de Cvartetul elevilor Liceului Republican de Muzică „Ciprian Porumbescu”: Inga Godea, Laurenția Cocieru, Daniela Godea, Siluana Fitocarev, profesor Valeriu Patric.

Menționăm că Z. Tkaci întotdeauna uimea prin forța și energia sa creatoare, lucrările ei, deseori în premiera absolută, fiind prezentate cu regularitate la Festivalul Internațional *Zilele Muzicii Noi*, în cadrul diverselor concerte camerale și simfonice pe prestigioasele scene din Republica Moldova.

Am avut marele noroc de a studia compoziția sub îndrumarea Zlatei Tkaci, care m-a ghidat pe tărâmul deloc ușor al compoziției începând încă de la Liceul Republican de Muzică „C. Porumbescu”, mai apoi fiindu-mi conducător la specialitatea compoziție la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Îmi amintesc cu câtă responsabilitate și dedicație Z. Tkaci ținea acest curs, cu câtă minuțiozitate și interes studiam diverse partituri la orele de compoziție și orchestrație în cadrul Academiei de Muzică, sub îndrumarea căreia am început să compun primele creații simfonice. În memoria oamenilor dragi și profesorilor care nu mai sunt lângă noi (Zlata Tkaci, Efim Tkaci, Vasile Zagorschi, Leonid Răilean, Vladimir

Axionov) am conceput lucrarea *Remembering*, care a răsunit în varianta solo flaut în premieră absolută în cadrul concertului, fiind interpretată cu măiestrie și delicatețe de solista Anastasia Gusarova, laureată a concursurilor internaționale. Creația are un corespondent conceptual plastic, relevant într-o serie de tablouri bicrome de subsemnata sub genericul *Simboluri pierdute. Destine uitate*, pe care publicul le-a putut urmări în scenă. Programul concertului a continuat cu: *Înfloresctrandafirii*, la pian – Corina Lupașco, laureată a concursului internațional al tinerilor interpreți „Zlata Tkaci”, elevă la Liceul Republican de Muzică „Ciprian Porumbescu”, clasa profesoarei Ina Hatipov.

Desfășurând o activitate creatoare vastă, Zlata Tkaci a fost un exemplu pentru generațiile tinerilor compozitori. Cunoscută prin activitatea sa didactică prodigioasă, ea a știut să cultive interesul și dragostea pentru muzică, pentru compoziție, căutând să descopere aspecte individuale în lucrările elevilor săi. Unul dintre discipolii Z. Tkaci este pianistul și compozitorul Alexandru Timofeev, laureat al concursurilor internaționale, căruia îi aparține meritul deosebit în arhivarea și promovarea creației compozitoarei Z. Tkaci, inclusiv în organizarea concertului.

A. Timofeev a prezentat în premieră absolută două creații semnate de el: *Reminiscenza* (compusă în anul 2017) în interpretarea A. Gusarova (flaut) și A. Timofeev (pian), o altă premieră fiind romanța *Frumoasă țară* pentru voce și pian semnată de A. Timofeev (în 2015) pe versuri de Agnesa Roșca, în interpretarea sopranei Tatiana Costiuc, Maestru în Artă, la pian – Alexandru Timofeev. Ulterior, în programul seriei au răsunit romanțele: *Осколки жизни* - versuri Emilia Slezinger, *Полюби меня, хороший* – versuri Liudmila Doroșkova și *Albe făclii* – versuri Agnesa Roșca, solistă – Tatiana Costiuc, la pian – Elena Turea.

În debutul părții a doua a concertului au fost prezentate pentru audiție: nouă piese din ciclul *Leagăn de Mohor: Freylekhs, Râșnița* (transcripție A. Timofeev), *Hostropăț, Bidineaua, Cadânja, Melodie, Seceriș, De leagăn, La șezătoare!* (transcripție A. Timofeev), în interpretarea pianistului A. Timofeev.

De o mare tensiune și intensitate dramatică, într-un tempo alert au răsunit cele două mișcări din *Sonata pentru vioară și pian* (2005): I. Moderato, II. Allegro, în interpretarea violonistului Radu Banariuc, la pian – A. Timofeev. Sonata se distinge printr-o textură hipercromatizată, schimbări frecvente ale metruului, multiple provocări la nivel tehnic de interpretare, valorificate cu iscusință și virtuozitate de violonistul R. Banariuc. Este de menționat că *Sonata pentru vioară și pian* de Z. Tkaci ani la rând a răsunit în interpretarea violonistei Angela Molodojan, care cu

fidelitate și dăruire promova creația compozitorilor din Republica Moldova și care, cu regret, a trecut în lumea celor dreupți.

În cadrul concertului a răsunit o creație semnaltă de pianista și compozitoarea Lidia Ciubuc, care în anii de liceu, mai exact la 14 ani, a făcut primii pași în domeniul compoziției cu profesoara Z. Tkaci. *Amanecer (Răsărit de soare)* pentru pian a fost prezentată în interpretarea autoarei L. Ciubuc, laureată a concursurilor internaționale, membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova. În interpretarea baritonului Alexei Digore, solist al Teatrului de Opera și Balet „M. Bieșu” și a pianistului Alexandru Timofeev a fost prezentat tripticul *Vandershtoks geshichte (Istoria Toiagului)*, pe versuri de Moisei Lemster. Tripticul cuprinde următoarele mișcări: I. *In onejb (La început)*, II. *In goles (În exil)*, III. *Vos že vajter (Ce urmează)*.

În finalul concertului în omagiul distinsei compozitoare Zlata Tkaci au răsunit: *Lelea cu scurteică verde* – prelucrare a cântecului popular și romanța *Vino, vino!* în interpretarea baritonului A. Digore, la pian – A. Timofeev.

Concertul *In Memoriam Zlata Tkaci – 90 de ani de la naștere*, a prezentat o gamă largă de genuri muzicale – miniatură, romanță, sonată, cvartet, atestând un înalt nivel de interpretare și ținută artistică, evenimentul fiind susținut de Centrul cultural „Kedem”, în transmisiune directă la Radio Moldova.

Grație muzicii care a răsunit în minunată Sală cu Orgă, rezonând și în perceperea publicului prezent, s-a conturat un quasiportret muzical al compozitoarei Zlata Tkaci – care va rămâne în sufletele și în cugetele noastre mereu, în amintirea celor care au iubit-o și cărora li s-a dedicat prin ...muzică.

Valeria BARBAS



Sala cu Orgă din Chișinău: R. Banariuc, V. Barbas, A. Timofeev, L. Ciubuc, A. Digore, A. Gusarova cu portretul Zlatei Tkaci

Individualitatea artistică prin prisma istoriei teatrului liric (cu ocazia aniversării de 70 ani a lui Aurelian Dănilă)

Tema abordată în cadrul acestui articol are menirea de a descoperi concomitent două aspecte ale activității jubiliarului nostru proeminent – Aurelian Dănilă, despre care la sărbătorirea acestei date semnificative¹ s-au spus multe cuvinte calde. Unul dintre aspecte se referă în mod direct la propria personalitate, care, în opinia mea, corespunde pe deplin definițiilor tipului artistic propuse de psihologi. Permiteți-mi să vă reamintesc: personalitatea de tip artistic este apropiată de cercetare și socializare, se caracterizează prin sensibilitatea emoțională a individului, intuiție dezvoltată și imaginație, gândire flexibilă și dorința de a se evidenția din mulțime. O astfel de persoană manifestă interes pentru diverse activități creative, concentrându-se asupra muzicii, teatrului, literaturii, studiilor lingvistice, jurnalismului, el preferă o muncă care să-i stimuleze creativitatea și are o predilecție pentru a duce un mod de viață care va fi legat de călătorii, cunoașterea diferitor culturi și căpătarea experienței noi².

Și este evident faptul că Aurelian Dănilă în activitatea sa a reflectat dominanta psihologică dualistă, specifică pentru personalitățile de tip artistic: pe de o parte, timp de mai mulți ani elucidează pe larg realizările artiștilor ce au intrat în istoria Teatrului de Operă, iar pe de altă parte – și-a realizat cu succes talentele, asimilând o varietate de roluri din domeniul culturii. Pe parcursul vieții sale el face acest lucru atât de profund și cointerestat, încât doar poți să te uimești de volumul memoriei sale care depășește informația reprezentată în lucrările publicate, precum și variabilitatea și nivelul competențelor dobândite de el.

Într-adevăr, începând calea în muzică ca un interpret-clarinetist, el pe parcursul celor 60 de ani ce s-au scurs după admiterea la școala de muzică în anul 1958, a câștigat, de asemenea, o reputație de jurnalist strălucit, de administrator înțelept, experimentat și de organizator al activităților culturale, muzical-educative, precum și de savant-muzicolog și profesor, devenind de asemenea un diplomat de rang înalt și o figură publică proeminentă. În această postură, el reprezintă cu succes Republica Moldova la nivel internațional în ambasadele și în conducerea Jocurilor Delphice. Activitatea sa atât de amplă și vastă este



strâns legată de capacitatea de a se transfera liber dintr-un rol al vieții în altul, ce confirmă încă o dată opinia noastră despre A. Dănilă că este o personalitate artistică remarcabilă.

Individualitatea sa este determinată de faptul că anume muzica pentru el rămâne mereu în prim-plan. Prin urmare, nu întâmplătoare a fost și doleanța Mariei Bieșu pentru ca postul de conducător al Uniunii Muzicienilor să fie transmis unei persoane de încredere așa ca A. Dănilă, ce și-a îndeplinit funcția dată până în anul 2017. Interesul muzicologic l-a ghidat și în perioada îndeplinirii misiunii diplomatice din Austria, când a avut posibilitatea de a lucra în arhivele acestei țări și, în paralel, a colectat materiale despre Maria Cebotari. Cred că astfel el a manifestat nu numai aceeași dorință ineradicabilă pentru studiul

muzicologic al problemelor Teatrului de Operă, dar, de asemenea, și sentimentul patriotic profund – și, *en passant*, aceasta în timpurile când cercetarea temei legată de soarta celebrei noastre cântărețe încă putea avea repercursiuni. Ca rezultat, au apărut, precum se știe, două monografii – *Maria Cebotari în amintiri, cronici și imagini*³, *Maria Cebotari: stea rătăcitoare*⁴.

De asemenea, nu este întâmplător faptul că, în centrul activităților de cercetare ale jubiliarului se află și soarta altor personalități care au activat în domeniul operei, ce au înscris pagini importante în contextul istoric al secolului XX și în epoca Teatrului Național de Opera – Teatrului din Basarabia, din Chișinău, din Moldova. Factorul dominant pentru el nu a fost doar selectarea materialelor – A. Dănilă își concentrează atenția asupra laturii artistico-imaginative a spectacolelor, asupra meritelor cântăreților. Manifestarea entuziasmului pentru frumusețea interpretării de operă este explicabilă, dacă e să ne amintim de observația paradoxală a lui Bernard Shaw: „Urechea criticii este un organ mult mai sensibil decât coardele vocale ale cântărețului”⁵.

Nivelul de asimilare a problemelor legate de istoria Teatrului de Operă de către jubiliarul nostru se află într-o creștere continuă, caracterizându-se printr-o atribuire succesivă a gradelor științifice și titlurilor academice – despre aceasta mărturisesc titlurile de doctor habilitat, profesor universitar și, în cele din urmă, academician. Dar el lucrează, cum s-ar spune, nu doar pentru afirmarea sa – în șirul lucrărilor sale un loc aparte îl ocupă monografiile – un gen care permite să prezinte în mod clar cele mai remarcabile personalități ce evoluează în Teatrul Național de Operă. Însuși teatrul și istoria sa, de asemenea, sunt reflectate, pe lângă enciclopedii, în monografiile – despre opera basarabeană (1995), cea din Chișinău (2005), din Moldova din secolul XX (2013) etc.

În plus, foarte des în monografii și în numeroasele articole ale lui A. Dănilă, alături de recenzii vii (asemănătoare cu cea prezentată în articolul despre Maria Bieșu *De la Tosca până la Abigail*), apare încă un gen – deși auxiliar, dar foarte amplu și semnificativ. Se are în vedere genul interviului-portret, propus sub forma unui dialog cu eroul – contemporanul nostru, unde în prim-plan sunt plasate caracteristicile personale și intelectuale ale ambilor participanți. Astfel de dialoguri evidențiază originalitatea și profunzimea gândirii, erudiția, atitudinile conceptuale și estetice specifice fiecărui interlocutor. Drept un exemplu remarcabil servește monografia despre Alexandru Samoilă⁶, unde genul de dialog este anunțat deja pe coperta cărții, fiind precedat de o explicație – metaforică, neobișnuit de profundă și subtilă – versurile de Lucian Blaga:

„C-o mare de indemni și de oarbe năzuinți în mine
Mă-nchin luminii voastre, stelelor
Și flăcări de-adorare
Îmi ard în ochi, ca-n niște candelă de jertfă”.

Astfel de dialoguri au o valoare considerabilă și uneori sunt marcate de o anumită mărturisire, pără-sind categoria de povestiri despre evenimentele vieții artistice sau informații despre unele episoade biografice. Anume atunci ele devin capabile să scoată în evidență însăși esența muzicii, despre care Heinrich Heine a spus: „Esența muzicii este o revelație, despre ea nu poți să dai nici o dare de seamă și adevărata critică muzicală este o știință bazată pe revelație”⁷.

Interviurile în formă de dialog au fost incluse de către Aurelian Dănilă și în monografiile jubiliare despre Valentina Savițcaia⁸ și Mihail Muntean⁹. Aceste cărți, asupra cărora, la inițiativa Dlui Dănilă, noi am muncit împreună, îmi sunt deosebit de scumpe, deoarece numele meu s-a aflat pe copertă alături de numele lui, atât de luminos și respectat. În special, în cartea despre Savițcaia îmi aparține un compartiment în limba rusă sub titlul din poezie – „Одной звезды я повторяю имя” („...Invoc numele unei stele”); în monografia despre Mihail Munteanu m-am centrat pe evaluarea aportului personalității sale artistice remarcabile reieșind din opiniile publicului, ale colegilor, și ale mass-media. În procesul de colaborare, m-am convins încă o dată de calitățile umane alese cu care este înzestrat Aurelian Dănilă, de atitudinea binevoitoare cu care își tratează colegii.

Cartea despre Lilia Amarfii¹⁰ se integrează, în felul său, în șirul numeroaselor monografii ce aparțin sărbătoritului nostru, dedicate reprezentanților adevăratului profesionalism artistic, fiind publicată chiar în timpul vieții cântăreței noastre remarcabile, a cărei personalitate a înflorit pe scena Teatrului de Operă din Moscova. În prezent, din păcate, această ediție a devenit o raritate bibliografică, deși tema care este orientată spre sfera muzicii distractive interesul cititorilor. Aș dori să-mi exprim speranța că va fi reeditată. Este adevărat că astăzi în mediul online poate fi ușor găsit filmul în care Aurelian Dănilă realizează interviul cu Lilia Amarfii¹¹.

Putem vorbi foarte mult și despre alte realizări ale sărbătoritului nostru, dar nu mai avem spațiu. Totuși, permiteți-mi în încheiere să vă reamintesc un episod din cadrul altui jubileu de 70 de ani – aniversarea lui K. S. Stanislavski, care, după cum se vorbește, a rupt o bucată de hârtie din învelitoarea florilor oferite și a scris ceva pentru actrița Tihomirova. Au fost cuvinte care sunt actuale și astăzi și pot servi drept călăuză în viață: «Вы спросите меня: в чём счастье на земле? В познании. В искусстве и в работе в постигновении его»¹² („Mă veți întreba: în ce constă fericirea pe pă-

mânt? În cunoaștere. În artă și în efortul de percepere a ei”). Și mai departe: «Познавая искусство в себе, познаешь природу, жизнь мира, смысл жизни, познаешь душу — талант! Выше этого счастья нет. А успех? Бренность» („Percepând arta în sine, înțelegi natura, viața lumii, sensul vieții, cunoști sufletul — talentul! Nu există fericire mai mare decât aceasta. Și succesul? Este o efemeridă”)

Aș vrea să mai spun că Dl Dănilă nu percepe doar arta în sine, ci o scrutează prin prisma talentului și sorții eroilor publicațiilor sale, și, în egală măsură, prin prisma istoriei Teatrului de Operă și a aportului personalităților artistice remarcabile. Ne exprimăm speranța că acest demers este în măsură să contracareze efemeritatea artei interpretative de operă, iar studiile semnate de omagialul nostru vor fortifica fondul de rezistență al muzicologiei și teatrologiei autohtone.

Galina COCEAROVA

Traducere în limba română – E. Gârbu

NOTE ȘI REFERINȚE

1. Conferința științifică omagială „Aurelian Dănilă – cercetător și promotor al culturii muzicale naționale (70 de ani de la naștere)”. Invitație-program. 23 ianuarie 2018.
2. <http://prevolio.com/content/artistic.aspx> (16.01 2018)
3. *Maria Cebotari în amintiri, cronici și imagini*. Chișinău: Baștina-Radog, 1999.
4. *Maria Cebotari: stea rătăcitoare*. Chișinău: Prut Internațional, 2015.
5. *Музы и грации. Афоризмы о театре, музыке, живописи, кино и прочих искусствах*. Сост. К. Душенко. Москва: ЭКСМО, 2005. С. 162.
6. În dialog cu dirijorul Alexandru Samoilă. Chișinău: Combinatul poligrafic, 2001.
7. *Музы и грации. Афоризмы о театре, музыке, живописи, кино и прочих искусствах*. Сост. К. Душенко. Москва: ЭКСМО, 2005. С. 160.
8. *Valentina Savițcaia*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2007.
9. *Mihail Muntean. O viață dedicată operei*. Chișinău: Prut Internațional, 2014.
10. *Lilia Amarfi – prințesa operetei*. București: editura Enciclopedică, 2002.
11. <https://www.youtube.com/watch?v=MICwraPq-RE&list=RDMICwraPq-RE&t=43>
12. Din scrisoarea de K. S. Stanislavski către artista Teatrului Artistic Academic din Moscova N.V. Tihomirov. 20 ianuarie, anul 1933, Moscova. (Из письма К. С. Станиславского артистке МХАТ Н. В. Тихомировой. 20 января 1933 года, Москва). <https://sadalskij.livejournal.com/169242.html>; <http://k-stanislavski.ru/v-chem-schaste-na-zemle-.html>; https://vk.com/wall-40710957_26505

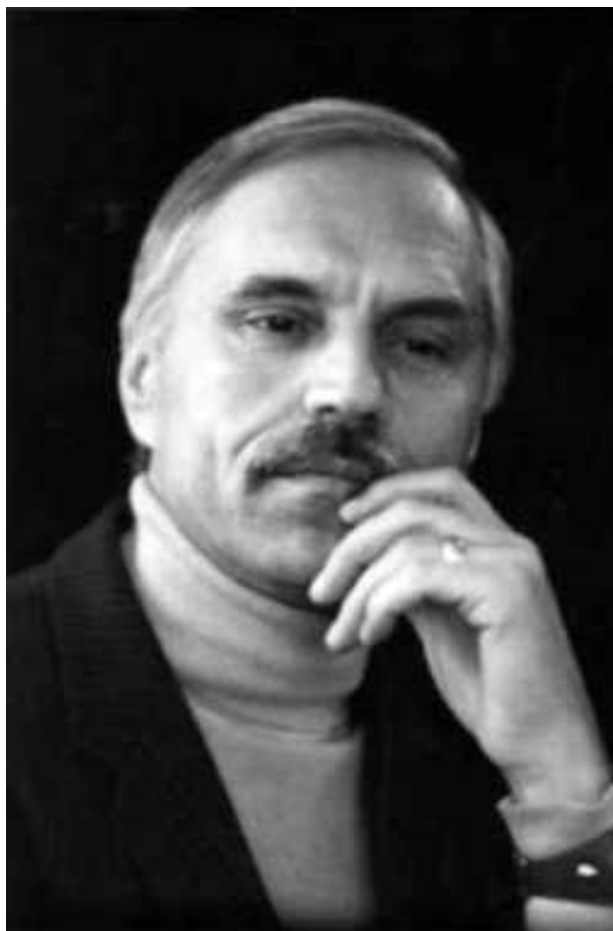
Veniamin Apostol: Hyperion, omul cetății

... Veniamin Apostol e un nume singular în arta scenică basarabeană. Evoluția lui în ipostazele de actor, regizor, teatrolog, profesor a fost spectaculoasă. Însă drumul parcurs pe scara afirmării nu i-a fost neted. A trăit și durerea unor insuccese, i-a fost dat să suporte învidia veninoasă a unor colegi, acuzațiile de carierism. Nu se pierdea cu firea, nici se războia. [...] continua să muncească [...]. O dată pus la treabă, nici în ruptul capului nu se da bătut până nu izbutește”.

Gheorghe Cincilei

Veniamin Apostol, figură emblematică la răscrucea secolelor, rămâne a fi reper sigur întru pasiune și dăruire, consecvență, moralitate. Or, Teatrul este iubire, comunicare, emoție, schimb de idei, de gânduri, de sentimente; Teatrul înseamnă să-ți păstrezi umanitatea când pare că nu mai e loc de ea... Se spune că la teatru vii ca la biserică: de nu crezi, degeabă intri; Veniamin a crezut din tot sufletul: crezul Domniei Sale în valori e perpetuat prin sute de discipoli, prin teatrul ce-i poartă numele, la Soroca, prin spectacolele ctitorite în Moldova dintre râuri, dar și în Uzbekistan, în Rusia, la Piatra-Neamț și Sfântul Gheorghe, România; pretundenți monta cu precădere dramaturgi basarabeni în devenire; tandemul de creație Veniamin Apostol - Dumitru Matcovschi a devenit legendă vie, confirmând premoniția extraordinarului om de teatru Anatoli Efros, care, la 21 iunie 1967, la Moscova, scria despre fidelul său învățacel de la GITIS: „*Veniamin Apostol este activ, serios, inteligent. Este un om de încredere. La început mi s-a părut simplist. Credeam că nu va pătrunde problemele complicate, nu le va înțelege, dar am greșit. A crescut din punct de vedere intelectual, depășindu-se mereu. La primele încercări părea naiv. În timp însă fiecare studiu, fiecă lucrare prezenta tot mai mult interes. Dacă va continua să muncească cu aceeași perseverență, își va atinge scopul. Va deveni un regizor bun*”.

A jucat în numeroase pelicule produse la *Moldova-film*, l-a întruchipat pe Hyperion în „*Luceafărul*”, girat de Emil Loteanu; în cotidian era elegant, distins și afabil. Este imposibil să-l gândesc la trecut: era necunten omul timpului prezent, mereu în acțiune, cu proiecte pentru ani și ani. Vestea decesului subit, pe 14 decembrie 2000, la 62 de ani ai săi, m-a cutremurat, fulger din senin... Sportiv, suplu, era argint viu



în comunicare, explozie de lumină în monocromia regimului totalitar. Întâi, i-am cunoscut creația – participând la Olimpiada republicană de literatură, la Teatrul Academic A. S. Pușkin, văzurăm „Unde ești, Campanella?” de Alexei Marinat, regizor asistent fiind un nume deosebit: Veniamin Apostol. La Cinematograful de Zi ne-a copleșit *Se caută un paznic*, abia lansat: în areopag, Veniamin deținea un rol minuscul, însă memorabil. Atunci, în 1968, trăiam ora de trezie: laureați ai Olimpiadei republicane, am fost premiați; printre alte cărți, placheta *Numele tău* de Grigore Vieru, cu autograful autorului; bătea ora iubirilor adolescente, menite să cadă ca dinții de lapte: ne întâlneam visători de-aceiași leat, binecuvântați în aspirații de Spiridon Vangheli. De rând cu Ion Ungureanu, Veniamin Apostol i-a deschis lui Eugen Doga calea spre scenă; compozitorul susține că de nu l-ar fi

angajat teatrul, nu se știe de ajungea în cinema: „*eu am crescut pe scenă, în teatru... am fost un personaj din Toate trei anotimpurile de Aureliu Busuioc, montat de Apostol... , participam la evenimentele ce inspirau spectatorii, eram parte din colectiv, viața trupei o cunoșteam bine... Era o frăție, un interes extraordinar, un mic Renaissance local, prin anii '60. A fost un fenomen irepetabil: poți să-l numești boemă în iad – așa îl definise Aureliu Busuioc, și îi dau dreptate, – în sens mai mult politic așa spune, politic și literar, filosofic. În țarcul bine îngădit, în lagărul înconjurat de sârmă ghimpată din toate părțile, artiștii îndrăzneau să gândească liber, să apară altfel în fața publicului, să producă idei*”.

Curând, deja studentă la Universitate, l-am cunoscut în persoană: la o Conferință a tinerilor scriitori, erau invitați și cinești, actori, regizori. Veniamin, în costum alb, discuta aprins cu Oleg Tabakov. N-aș fi cutezat să mă apropii... Apostol, studiind lista participanților, unde face: ești Lora Pleșca? Nu cumva fiica lui Nestor Pleșca de la Dubna? Daa..., am bălbăit. De unde știți? Păi, semeni cu vărul meu, Nestor al lui nea Trofim.

M-a și invitat la teatru; de mai multe ori am răspuns generoaselor invitații cu toată minunata noastră grupă de viitori jurnaliști; memorabilă, seara când, mobilizați după tipic, la colhoz pe dealul mare, de la Puhăceni, Aneni, am luat un camion ca să mergem la premieră.

Relația noastră de rudenie, mai mult spirituală, a continuat trei decenii – la revista *Moldova*, apoi la *Lanternă magică*, era autor receptiv, orișicând puteam conta pe colaborarea-i competentă la rubrici de interes. Toți ne naștem înzestrați, musai să-ți recunoști harul, să-l fructifici. Talentul contează doar ca materie primă: munca, perseverența, caracterul, în ultimă instanță, fac succesul. Născut la 15 august 1938 sub zodia Leului, absolvă școala republicană de iluminare culturală din Soroca, apoi Institutul de Arte „Gavriil Muzicescu”. Este admis la Institutul de Artă Teatrală „A. Lunacearski” de la Moscova, clasa profesorului Anatoli Efros (pe care-l venera). În 1969 revine la Chișinău și cucerește scena de la Teatrul Academic *Pușkin*; debutează în regie cu „Noaptea privighetorilor” de B. Ejov. Urmează „Curajul bărbaților” de Alexei Marinat, „Toate trei anotimpurile” de Aureliu Busuioc, „Președintele”, „Pomul vieții”, „Abecedarul”, „Destinul”, „Sperietoarea” de Dumitru Matcovschi, „Mârțoaga cu clopoței”, „Casa mare” de Ion Druță ș.a.m.d.

Se impune în mediul artistic prin inteligență, sensibilitate, seriozitate și responsabilitate nepereche; acvilă ferecată în colivie de porumbel, era parte a generației afirmate cu preț mult prea mare: războiul i-a lăsat orfani de tată, ocupația sovietică a tăvă-

lugit conștiința de neam, deportările și înfometarea programată au subțiat fibra umană, contaminând-o cu sinistroză și disperare. S-au înălțat din zestrea de iubire a măicuțelor care – nu e cazul să ne ferim de cuvinte mari, – pur și simplu s-au jertfit pentru a-i smulge din gura morții; cumpenele din pruncie i-au servit ca material de combustie în creația ulterioară. Mi s-a mărturisit, pentru volumul Cartea foamei: *Eu, după ce am vizionat spectacolul lui Lev Donin „Frați și surori” după Fiodor Abramov, patruzeci de minute, cât am mers de la teatru la hotel, n-am putut scoate o vorbă – atât eram de tulburat: în sală, cogeamite bărbat, am plâns de mă înnăbușeam, urlam pur și simplu. Mi-am dat seama că a fost nu doar tragedia noastră, ci a țării întregi; o ideologie perimată, antiumană..., mă mir și nu-mi pot explica nici azi cum de a reușit mama să scape teafără și să ne scoată vii din foame. Știa cum să ne ieie cu vorba, să creeze iluzia unui saț și poate datorită acestor canoneli a reușit să ne scape... aveam 12 desetine de pământ, dar fără mână de bărbat la casă, erau în paragină, noi nu puteam ține coarnele plugului... Firesc, deci, ca mama să nu fi putut da statului impozitele ce-i trăsneră prin cap sovietului sătesc. Și atunci au venit activiștii și ne-au luat totul: mobila, covoarele, plapumele, pernele, oile și vițelul din ocol. Așa că din mila ăstora, eu, de copil, n-am mai dormit pe perne și în așternut moale. Senzația fizică de țol asupra, ghimpos, m-a urmărit până am plecat de acasă... Fărădelege cum nu se știe de mai văzuse satul nostru vreo-dată: din numele puterii, putea să acționeze orice secătură... Atunci am văzut-o pe mama bocind în gura mare și blestemându-l pe tata (cel mai greu blestem pe care l-am auzit vreodată): „Mai bine trăiai tu și muream eu, să stai tu acuma sub cer și să vezi ce-i viața!...” Strașnic blestem de femeie tânără, mamă a cinci copii, pentru care viața însăși era osândă. Și oamenii puterii, ca s-o învețe minte pe vădana îndărătnică căreia doar sufletul îi rămăsese să-l deie pentru prosperitatea statului, au chemat-o la soviet și au ținut-o închisă în beci, zece zile și zece nopți. Sărmana le zicea satrapilor: „Măi, mai bine împușcați-mă, că ori mă țineți închisă, ori nu – n-am ce vă da. Împușcați-mă și împușcați-mi și copiii că totuna mor de foame acasă...”. Tata murise în iarna lui 43 spre 44, pe la Crăciun. S-a dus la Florești să cumpere ceva pentru surorile mele și nu s-a mai întors. Noi îl așteptam, de, cum își așteaptă copiii tatăl să vină cu ceva de la iepure. Cineva l-a lovit la marginea Floreștilor și l-a prădat... Tata a fost om vesel, i-a plăcut să umble frumos îmbrăcat, să cânte muzica în preajmă, să organizeze sărbători. La hram, bunăoară, în ograda noastră nu puteai să te întorci de atâtea căruțe cu musafiri, aveam rude pretutindeni. Tatei nu i-a plăcut să pună sapa pe umăr și să se ducă la deal. Mama – da, asta a și făcut*

toată viața, dar el – nu. Avea alt cod genetic, în alte direcții trebuia să se ramifice și să evolueze... În anii '50 când ne-au ruinat total, ne-am trezit fără căpătâi sub cap, eram săraci lipiți pământului. Acum îmi dau seama că în acei ani ne-am ruinat și moral. N-aveam hordină din cauza puzderiei de agenți. Zilele când veneau erau groaznice, parcă se năpustea o molimă peste sat. Mama ne dădea de grijă: voi jucați-vă, dar pândiți-i când apar... Bucuria noastră – ne jucam prin podul casei și când îi zăream, strigam: "Vin!!!". Cât ai zice pește, dispărea orice suflare, murea mahalaua.... Odi-oasa mașină stalinistă nu numai că a măcinat vieți cu miile, dar ne-a și deformat psihologic, etic, făcându-ne să afirmăm că negrul e alb și viceversa; la o întâlnire cu cititorii, mi-am amintit un banc. Când l-am auzit, mi-am zis că nici mort n-o să mi-l amintesc, așa-mi dăduse mama de grijă. Cineva, cică, l-ar fi întrebat pe Stalin, cum are de gând să rezolve problema națională într-o țară atât de mare. Atunci Stalin ar fi dat ordin să se aducă câte o pasăre din fiecare specie și le-a închis pe toate într-o odaie – întotdeauna mi-am imaginat că le-a dat drumul la noi în casa mare – și un timp de acolo se auzeau țipete infernale. Când s-a făcut liniște, au deschis ușa și s-a văzut că păsările, jerpelice ca vai de ele, stăteau cu ciocurile în jos prin colțuri. Și Stalin a răspuns: uite așa vom rezolva problema națională, se vor mânca și după asta facem ce dorim. Vă dați seama așa s-a și făcut: stăm și noi ca păsările celea însângerate, am ajuns unde ne aflăm..."

De multe ori, după cum menționează și Gheorghe Cincilei, a fost invidiat, vândut pe miri ce, deși n-a arătat-o pe față: l-a durut trădarea colegilor, a Constanței Târțău, actriță pe care a distribuit-o în roluri alese; Constanța, împovărată până în ultima clipă de orgoliul suferinței și vocația nefericirii, era briliantul ce nu se lasă înrămat, un caracter de diamant:

rănește fără a vrea, dar și mai mult se rănește pe sine însăși. Constanța nutrea o viață ranchiună contra colegilor de culise, contra regizorului Veniamin Apostol, la adresa căruia scria denunțuri (la ce am folosi eufemisme – denunțuri și gata!) la CC de la Chișinău și de la Moscova, cu speranța naivă că va fi ajutată, răzbunată de CC sau de instituții și mai grozave. Astăzi nu ni se pare eroism, cum mărturisea actrița în cartea recentă, îngrijită de Antonina Sârbu, să ironizezi, literalmente, „am afumat tot KGB-ul”.

...Căci „asasinii culturii”, la care se făcea referință, nu erau colegii, actori sau regizori, ci regimul criminal ce nu făcea decât să agite cutia cu cobai, să stârneasă gelozii, să incite la ură, să ne facă să ne mâncăm între noi ca în parabola spusă de Veniamin acum 30 de ani. Animositate contagioasă promovată abil: eram instigați la ură și lipsă de respect, la vidarea de principii etice, din congres în congres și din plenară în plenară. Stejar de la Dubna, ex-președinte al Uniunii Teatrale, omul cetății ce pe mulți i-a ajutat, artistul cu nume biblic și vocație apostolicească, părea de neînfrânt. Doar bunul Dumnezeu știe câte a îndurat inima sa, cicatrice peste cicatrice: una din cele mai adânci, cea provocată, în 1998, de comasarea Conservatorului de Stat și a Institutului de Arte din Chișinău, prin hotărâre de Guvern. Nu se cunoaște adevăratul motiv al acestei decizii: se zvonea că ministrul de atunci, autor de muzică nouă, G.C., și-ar fi reglat conturi mai vechi cu cei 2 rectori, Veniamin Apostol și Constantin Rusnac. Astăzi chiar nici nu mai contează...

Veniamin Apostol, noblețea sa de viță veche, experiența, creativitatea, disciplina sa fenomenală ne lipsesc anume astăzi. Quod erat demonstrandum: teatru basarabean, neîmplinire este numele tău!

Larisa TUREA

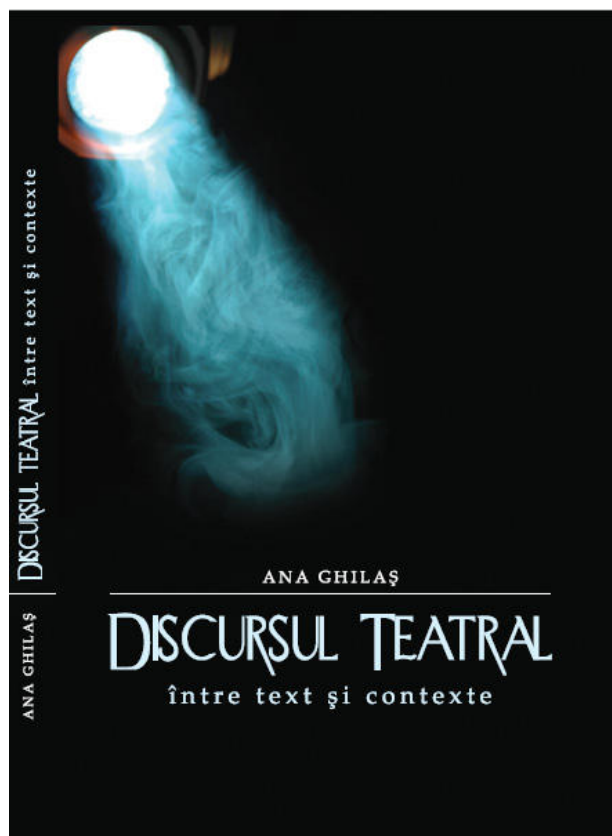
Ana Ghilaș. *Discursul teatral – între text și contexte.*

Chișinău: Lexon-Prim, 2017, 192 p.

La etapa actuală, problema discursului teatral ca asimilare și explorare a sistemului scenic atrage tot mai mult atenția teatrologilor din diferite țări, totodată însă, datorită complexității ei, rămâne a fi încă insuficient investigată. Din aceste considerente, monografia Anei Ghilaș „Discursul teatral – între text și contexte”, apărută la sfârșitul anului 2017, are o importanță deosebită.

Analizând fenomenul discursului în paradigma științifică actuală, autoarea relevă specificul comunicării teatrale, accentuând, pe bună dreptate, că în spațiul sociocultural devine oportună „abordarea relației dintre textul dramaturgic și discursul teatral atât la nivel teoretico-metodologic, cât și la cel al receptării acestor tipuri de demers”.

În capitolul I „Text și discurs în comunicarea teatrală”, în baza unei analize profunde a materiei teoretice, cercetătoarea aduce clarificări noționale și conceptuale semnificative privind definițiile textului și ale discursului, accentuând că „relația dintre text și discurs sau trecerea de la text spre/la discurs depinde, așadar, de context, de aceea textul artistic se situează la intersecția mai multor relații complexe: între limbă ca sistem social de comunicare și intenția autorului; între ansamblul de semne din care este format (litere, cuvinte, fraze) și capacitățile de receptare și de interpretare ale cititorului, ca și condițiile exterioare ale emiterii și receptării lui”, atenționând că anume aceste aspecte „interrelaționale au un rol esențial în modul de apreciere a unui spectacol ca formă de comunicare și autocomunicare (a dramaturgului, regizorului, actorului, scenografului, spectatorului)” (p. 13). În acest sens, un loc important i-au revenit conceptelor de „text dramaturgic” și „discurs teatral”, deocamdată mai rar folosite în studiile de specialitate teatrale: „Pornind de la ideea că textul este un mijloc și o unitate de comunicare, iar discursul este forma în care decurge comunicarea, specificăm că textul teatral este înțeles ca o comunicare ce conține informații ale genului dramatic, expuse în orice formă și gen ale teatrului”. În urma analizei realizate în acest context teoretico-științific, autoarea concluzionează că „discursul teatral este limbajul în spațiu, nu în text scris pe hârtie, este reprezentare scenică, relația, comunicarea dintre scenă și sală/spectator prin alte limbaje decât cel scris” (p. 17-18).



Pentru prima dată în știința teatrală din Republica Moldova (și îndrăznesc să afirm, nu doar în cea moldovenească) s-a realizat o cercetare profundă, minuțioasă a didascaliei ca element de structură a textului dramaturgic și a teatralității ca formă de asimilare și de reprezentare a realității. Paragraful „Literaritatea și teatralitatea ca strategii ale comunicării teatrale” din capitolul „Didascalia, metatext și formă a teatralității” se încheie cu generalizări convingătoare ale cercetătoarei privind relația literaritate – teatralitate în textul dramaturgic, iar didascalia ca formă a teatralității textului „îmbină în structura ei și elemente ale literarității, poeticității, în funcție de timpul scrierii textului și de talentul personalității creatoare”. În context, esența didascaliei ca noțiune, procesul apariției și evoluției ei, transformarea ei în timp istoric i-au prilejuit autoarei investigarea unui vast material literar, religios și teatral, specificând astfel anumite tipologii și funcționalități ale acestei entități estetice: „Comportând funcție diegetică și/sau scenică, poetică sau autotelică, didascalia, alături

de alte componente ale textului dramatic, probează evoluția gândirii artistice dramaturgice și teatrale, relația autor/dramaturg – regizor, ea fiind, concomitent, și un ecou al fenomenelor sociale” (p. 46).

Menționăm că prin monografia sa, Ana Ghilaș a introdus în circuitul științific din Republica Moldova mai multe studii ale cercetătorilor filologi și teatrologi din diferite țări, care au investigat unitatea structurii textului dramatic, specificul relației literaritate – teatralitate în discursul dramatic-teatral, didascaliiile ca forme ale comunicării teatrale ș.a. Analiza sistematizată a acestor lucrări, pe care o realizează cercetătoarea, a demonstrat actualitatea și necesitatea investigării în continuare a discursului dramatic, în special a didascaliiilor ca problemă istorico-teoretică.

Un suport teoretic fundamental a constituit pentru A. Ghilaș baza investigării problemelor abordate în capitolele „Textul dramaturgic al lui Druță: valențe ale structurii”; „Discursul teatral. *Pomul vieții* de Dumitru Matcovshi”; „Actorul în cronotopul spectacolului – Mihai Volontir”. Multe aspecte din aceste trei capitole ample sunt abordate pentru prima dată și au o importanță deosebită pentru știința despre teatru din Republica Moldova. Astfel, dramaturgia lui Ion Druță este investigată din perspectiva contextualității cultural-istorice, iar analiza comparativă a dramelor „Casa mare”, „Doina” și „Păsările tinereții noastre”, din punct de vedere structural și diegetic, i-au permis autoarei să realizeze analiza textului didascalic în ipostaza lui de element al literarității și al teatralității, să releve noi mijloace de expresie artistică a scenicității, care au lărgit orizontul de receptare și de percepere a spectacolelor după textele lui Ion Druță, au apropiat receptorul de înțelegerea semnificațiilor interioare ale acestora.

Analiza contextualității socioculturale a dramaturgiei lui Dumitru Matcovschi, în general, și a dramei „*Pomul vieții*”, în special, în contextul anilor 1980, 1999 și 2010, a scos în evidență particularități și deosebiri ale realizării ei scenice în diferite perioade istorice. Prezintă un interes deosebit concluzia la care a ajuns Ana Ghilaș cu referire la textul dramei și la spectacolul „*Pomul vieții*”: „Faptul că alteritatea de tip teatral este o căutare și o imitare a Celuilalt, a Sinelui identificat în Celălalt/ în Altul se referă atât la personaj-actor, cât și la actor – receptor /spectator. Ne-a demonstrat-o spectacolul *Pomul vieții*, ce devine și un argument al comunicării teatrale complexe, în funcție de contexte – socioculturale, interpersonale, intrateatrale, extrateatrale etc. – și de participanții la acest tip de comunicare culturală” (p. 126).

O nouă perspectivă de studiere a creației actorului e prezentată de Ana Ghilaș în capitolul „Actorul în cronotopul spectacolului – Mihai Volontir”, reali-

zată în baza spectacolelor „Amurgul” de Alexei Dudarev, „Muntele” de Dumitru Radu Popescu, „Ultima noapte a lui Socrate” de Ștefan Țanev. Analiza spectacolului „Amurgul” în montarea lui Mihai Volontir iese din cadrul temei anunțate, autoarea realizând, în fapt, o viziune complexă asupra discursului teatral. Astfel, descrierea detaliată a scenografiei lui Victor Palii, care îl „scufundă” pe Vasili – Mihai Volontir în spațiul real al satului „fără perspectivă”, cum erau numite unele sate în anii ’70–’80 ai secolului trecut, este susținută și de caracterizarea personajului, care se prezintă într-un mod tainic, prin mijlocirea lumii lui interioare, legată de cosmos, ale căror semnificații cercetătoarea le dezvăluie din fiecare gest ori intonație a cuvântului rostit de actor: „Peste acest spațiu se înalță, există totuși Soarele sau Măria Sa Dumnezeu. Cu El vorbește bătrânul Vasili, Lui îi mulțumește pentru ziua de azi. În așa fel, spațiul scenic devine înrămat și luminat de fântână și de Soare, de apa vieții și de lumină. Arta actorului Mihai Volontir de a se integra în acest spațiu, creând un anume temporitm, contribuie la crearea a ceea ce se numește incipitul unui discurs artistic, prin intermediul căruia spectatorul intuieste atmosfera desfășurării acțiunii și problemele abordate în discursul teatral” (p. 132), evidențiind apoi faptul că „vorbirea protagonistului cu Soarele devine laitmotivul acțiunii dramatice, cu Soarele rămâne în suflet personajul principal, el devine o stringență și pentru celelalte personaje” (p. 138).

În spectacolul „Muntele” de Dumitru Radu Popescu, structurat pe o dramaturgie apropiată de cea shakespeariană, „în care tragicul se întâlnește cu comicul, sublimul cu grotescul, straniul cu enigmaticul, parodicul cu ludicul”, în regia lui Mihai Volontir, autoarea evidențiază esența interioară a acțiunii dramatice: „Sufletul unui timp arhaic, ancestral, al unui spațiu geografic cunoscut din istorii și mituri, complinit de un spațiu mai concret – interior, moral, spiritual. Cronotopul artistic al spectacolului vine în consonanță cu viziunea modernistă neobarocă a dramaturgului, dar și cu cea a teatrologiei contemporane, fiind transfigurat artistic prin mijlocirea culorilor, măștilor, a volumului și formei scenei ș.a.” (p. 139-140). Un alt aspect al structurii, pe care îl evidențiază cercetătoarea, este maniera socratică a dezbaterilor filosofice, aici pe teme esențiale privind destinul etnosului și continuitatea spiritualității lui. Iar simularea „uimirii socratice” în interpretarea lui Mihai Volontir (regele tracilor Dromichete) este realizată prin diverse semne teatrale: ludicul, gestul, varietatea semnificațiilor cuvântului rostit ș.a.

Tragifarsa „Ultima noapte a lui Socrate” de dramaturgul bulgar Ștefan Țanev „se încadrează în

drama camerală (numită și scena mică), în teatrul mic, în care se pune accent pe esența individualității și a personalității, pe conflict psihologico-moral, psihologico-filosofic” (p. 144). În afirmarea acestui specific al discursului teatral, autoarea studiului urmărește atent dialogul dintre Socrate (Constantin Stavrat) și Gardian (Mihai Volontir) și apropierea treptată spre conștientizarea vieții de către Gardian, evidențiind funcțiile artistice ale paradoxului, ludicului, simbolului ș.a. Gardianul „demonstrează că de la iubire la ură și de la demnitate la înjosire este un pas și că totul depinde de om. Actuală rămâne și ideea pe care o dezbat personajele că cei mulți ne pot duce la pierzanie, pentru că „ei fac bine atunci când îi urmează pe cei buni” și invers”. Analiza creației artistice a lui Mihai Volontir, realizată de Ana Ghilaș, i-a permis autoarei unele concluzii referitor la specificul comunicării teatrale, în general, și la creația actorului M. Volontir, în special: „comunicarea teatrală este una de tip orchestral, datorită multitudinii de semne de care se folosește în cadrul unui spectacol, în care cronotopul și personajul rămân a fi semne esențiale

și indispensabile. Fiind înțeles ca semn iconic nu doar din punct de vedere fizic, ci și psihic, actorul întruchipează un personaj cu care se aseamănă, performându-i acțiunile; el, actorul, este simultan obiectul și subiectul procesului de creație. O demonstrează din plin personalitatea creatoare Mihai Volontir prin jocul actoricesc inteligent, cu dăruire de sine, prin tăcerile polisemantice sau prin diversificarea și completarea portretului psihologic al personajelor, care ne face să vedem și să auzim *esențele vieții* în fiecare spectacol” (p. 151).

Doar unele fragmente din studiul monografic „Discursul teatral – între text și contexte”, pe care le-am inserat în articolul de față, ne permit să afirmăm că cercetarea Anei Ghilaș relevă noi aspecte ale analizei spectacolelor teatrale și ale creației artiștilor care le-au realizat. În acest sens, într-o lumină nouă apar particularitățile artei teatrale în diferite contexte social-culturale, iar imaginile „vorbitoare” și textele-comentarii ce le însoțesc contribuie la crearea mai veridică a impresiei vizuale asupra spectacolelor și a rolurilor realizate de actori.

Elfrida COROLIOVA

Dumitru Olărescu. *Hermeneutica filmului despre artă.*

Chișinău: Epigraf, 2017, 352 p.

Frumusețea va salva lumea.

F. Dostoievski

Într-o lume în care norma și regula și perspectiva și canonul și valoarea și prețul și-au întors pe dos definiția...

Într-o lume în care nu mai vorbim decât în termeni materiali și în măsuri euros...

Într-o lume în care ne căutăm propriul loc fără a ști care este acesta...

Într-o lume în care totul pare inversul totului...

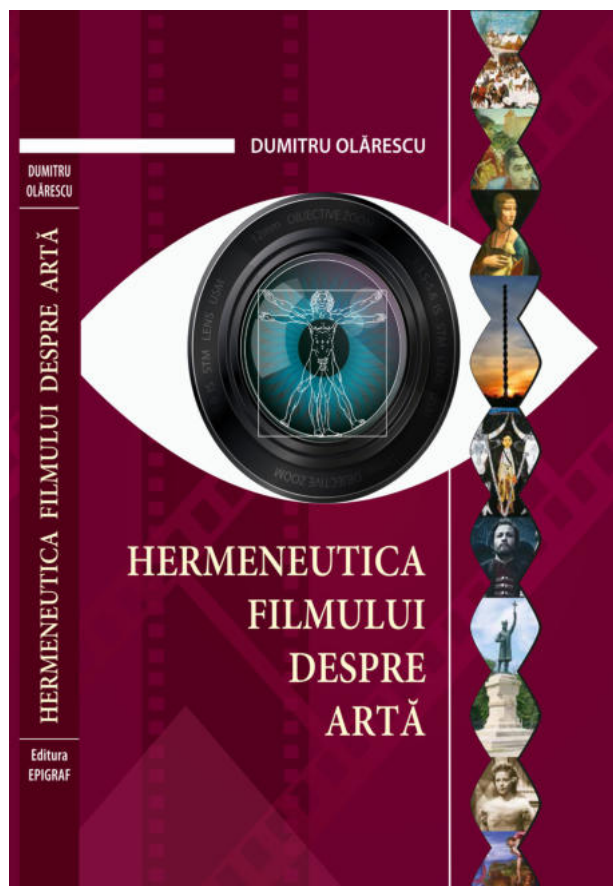
Unii se încăpățânează să creadă, asemenea lui Dostoievski, că frumusețea va salva lumea, că universul e, încă, uniform, deși multitudinea de canale, care ne confiscă nouă înșine dilată acest univers într-un hibrid monstruos multiform.

Racordată la rang de normă, canon, barometru, Arta, sub toate aspectele ei, radiografiază pulsul și evoluția bolii societății contemporane, post-post-moderne, permițându-ne, astfel, formularea unei viziuni antropologice a acesteia.

Înainte de a face o incursiune directă în volumul semnat de filmologul Dumitru Olărescu referitor la *hermeneutica filmului despre artă*, aș face o repede trecere în revistă a relației artă-societate, punctând faptul că pierderea ei, rătăcirea, lipsa de perspectivă, căutarea de limbaje prin care să se regăsească și să se exprime, să regăsească limbajul cu ea însăși este urmare a faptului că, spre deosebire de ceea ce se întâmpla în societățile tradiționale, primitive, sacrale, când omul raporta tot ce făcea la divin, omul contemporan și aproape tot ceea ce exprimă aspectele cotidiene ale vieții sale – în special cele legate de viața artistică – s-a detașat de ritual. Actul său artistic s-a rupt de conexiunea sacrală, dansul ritual – s-a detașat de ceremonialul religios, la fel, pictura și sculptura au devenit independente de activitatea ritualului religios. Prin acestea, sensul religiozității cosmice s-a ascuns, s-a camuflat (*camuflarea sacrului în profan*).¹

Omul modern trăiește într-o lume fără modele, fără obiective. De aici, criza. Diagnosticul, radiografia. Soluția: înapoi la origini, prin cultură. Printr-un

¹ Cristina Scarlat, *La vision anthropologique de Mircea Eliade. Le Salut par le spectacle*, „Philologica Jassyensia”, An X, nr. 1 (19), 2014, p. 113-118.



act asumat, de fapt, reconectat prin ritual la sacralitate. Un demers mai mult sau mai puțin anamnestic. O încercare de reconectare și de recuperare a armoniei originare prin toate formele de imaginare. Ceea ce ne rămâne este să facem noi înșine efortul de reconectare la sursele divinului, la revigorarea simbolului, la rit, încercând să valorizăm toate compartimentele existențiale, să le raportăm, prin asumarea lor, la sacral. „Fără Dumnezeu imaginarul nostru nu poate depăși limitele culturii” (Paul Barbăneagră). Ceea ce avem de făcut este să asimilăm „perspectivele oferite de cultură, să le convertim într-un alt cod, superior, specific viziunii spiritual religioase”².

Ceea ce face Dumitru Olărescu în proaspătul volum este să contracareze, prin tematica abordată, hermeneutica filmului despre adevărata artă, ceea ce fac canalele media și puzderia de case de producție

² Cristian Bădiliță, Paul Barbăneagră, *Întâlnirea cu sacrul*, idem, p. 65.

cinematografică mondială, care revarsă cantități incomensurabile de deșeuri pseudocinematografice, fără racord cu etica sau cu estetica, reale: oferă o imagine inedită și o perspectivă inedită asupra filmului european dedicat artelor, din perspectivă cronologic-axiologică, punctând etapele, operele și personalitățile marcante ale genului. Sunt luați în considerare ca autori de filme despre artă cineaștii italieni Luciano Emmer și Enrico Gras, francezii Alain Resnais, Henri-Georges Clouzot, Francois Campaux etc. Dintre autorii români, au reținut atenția regizorii Ion Bostan, Mirel Ilieșiu, Erich Nussbaum, Laurențiu Damian, Cornel Mihalache, Mircea Bunescu etc. Sunt amintite și cele peste două sute de filme create în spațiul ex-sovietic, purtând semnătura Emil Loteanu, Vlad Ioviță, Gheorghe Vodă, Pavel Bălan, Anatol Codru, Vlad Druc, Iulian Florea etc. Oprindu-se asupra unor titluri precum *Măria Sa Hora*, *Unde joacă moldovenii*, *Malanca*, *Neam de pietrari*, *Ecoul vechilor cazanii*, *Armuri de piatră* etc., filmologul propune perspectiva receptării și integrării filmului de artă, al artei și culturii din această zonă pe axa europeană și mondială.

Meritul volumului în speță este acela de a fi valorificat latura estetică și problematica analizei și valorificării artelor prin produse media, aplicând grila hermeneuticii în etapele de creare ale filmului despre

artă și, apoi, în interpretarea acestuia, atingând, cum era de așteptat, problematica intertextualității în deconspirarea montajului cinematografic. Volumul „vine să suplinească lipsa unor instrumente teoretice și pragmatice de analiză filmologică complexă, a unei viziuni de sinteză asupra filmului despre artă (...)”³.

Autorul, „un sensibil analist de morfologii audiovizuale”⁴, ne propune ca subiecte: *Prolegomene la o istorie a filmului dedicat artelor*, *Conceptul de film dedicat artelor din perspectiva teoriei artei cinematografice*, *Premise ale aplicării mecanismelor hermeneuticii la procesul de creare și cercetare a filmului despre artă*, *O estetică a filmului documentar despre artă*, *Filmul despre artă și intertextualitatea din perspectiva montajului cinematografic*, *Exprimarea naționalului și universalului prin filmul documentar despre artă*, *Abordări socioideologice prin filmul documentar despre artă*, *Procesul de asimilare a artelor de către limbajul cinematografic*.

Bogat ilustrată imagistic, cu o consistentă bibliografie de specialitate ca fundament, volumul *Hermeneutica filmului despre artă* oferă o documentată și aplicată perspectivă asupra a ceea ce ar trebui să fie, în ansamblul său, cinematograful zilelor noastre: axarea pe considerente etice, estetice, axiologice.

Cristina SCARLAT

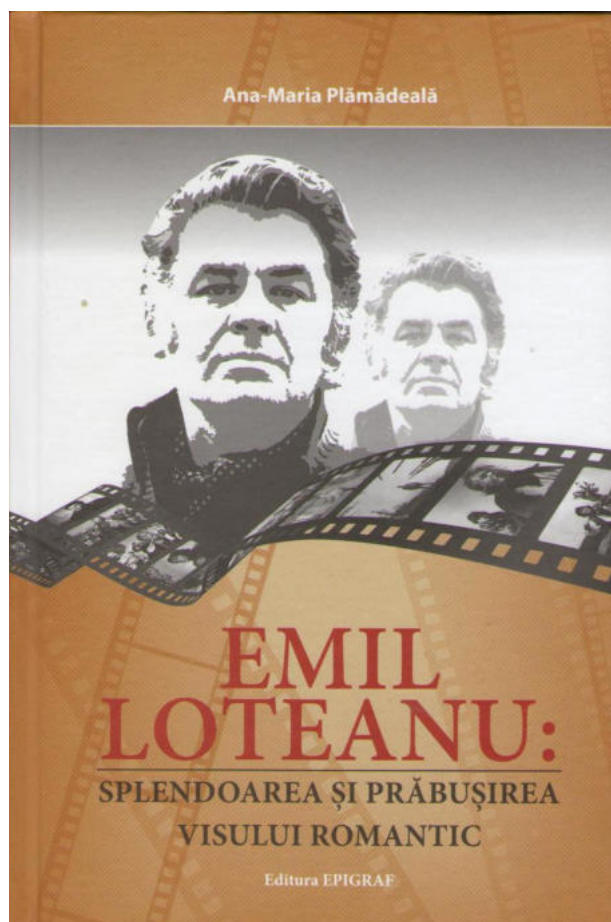
³ Alexandru Lupașcu-Bohanțov, *O importantă istorie critică a filmului despre artă*, „Akademos”, nr. 4 / 2017, p. 181.

⁴ Mihai Cimpoi, *Fenomenul filmului despre artă: abordări estetice și hermeneutice*, în: Dumitru Olărescu, „Hermeneutica filmului despre artă”, editura Epigraf, Chișinău, 2017, p. 10.

**Ana-Maria Plămădeală. *Emil Loteanu: splendoarea și prăbușirea visului romantic*.
Chișinău: Epigraf, 2017, 225 p.**

Pe Ana-Maria Plămădeală am descoperit-o abia acum, prin intermediul celei mai noi cărți care îi poartă semnătura – *Emil Loteanu: splendoarea și prăbușirea visului romantic* (Edit. Epigraf, Chișinău, 2017) –, deși reputatul critic de film și cercetător al Academiei de Științe a Republicii Moldova a mai publicat o serie de profiluri psihobiografice, câteva sinteze despre istoria filmului moldovenesc și relația dintre film și mit, folclor sau literatură, pe lângă numeroase articole și cronici cinematografice apărute în diferite reviste de cultură din mai multe țări europene. La capătul lecturii, am însă certitudinea că monografia dedicată regizorului-poet îi reflectă cel mai bine nu numai afinitățile culturale, desigur și selective, ci și gusturile metodologice sau opțiunile stilistice de certă maturitate.

Încă din *Preambulul* interesat de relația fundamentală *Hermeneutica artei – hermeneutica vieții*, este evident faptul că autoarea nu urmărește doar cartografierea teritoriului, întins și pe alocuri accidentat, al operei cvasilegendare, pe care o recomandă, fără echivoc, drept sublimarea uni sinteze neoromantice de anvergură: „Maximalistul Emil Loteanu se înscrie printre exponenții de vârf ai sclipitoarei generații șaizeciste, în spațiul neîndurător al unui tragic erou romantic entuziasmat de fantasmagorica aspirație de a îmbrățișa, întru desăvârșire, lumea cu aripile celor mai mărețe visuri ale omenirii. Nici lumea, nici oamenii nu au fost însă în stare să-și schimbe chipul ca să corespundă idealurilor sublime ale Artistului?”. Cum nu o atrage nici exclusiv interpretarea biografiei acestui, iată, nou albatros cu aripile în definitiv frânte departe de spațiul natal (să nu uităm că Loteanu a murit la Moscova). Mizele de profunzime ale cărții ne sunt devoalate încă din primele pagini de monografia ce declară cu fermitate: „Sunt convinsă: creația lui Emil Loteanu se impune în fruntea celor mai răscolitoare performanțe ale neoromantismului cinematografic nu numai în cadrul ex-sovietic, ci și în cel est-european. Întoarcerea personalității artistului în cuibul din care și-a luat zborul este una dintre aspirațiile esențiale ale acestei monografii. Și Emil Loteanu, aievea predecesorilor săi mirifici, propulsează revenirea în sferele ezoterice ale reversării inimii și momentele sublime ale consacrării eroice,



reabilitând mitul visului romantic și grandoarea altruismului uman”.

Cartea este concepută, prin urmare, ca un demers restaurator, menit să refacă mai ales în spațiul moldovenesc portretul unei personalități artistice exemplare, consacrate eroic printr-o operă jalonată de câteva repere estetice indubitabile, precum *Lăutarii* (1971), *Șatra* (1975) sau *Dulcea și tandra mea fiară* (1978). La analiza în retortă însă, întreaga creație cinematografică a lui Emil Loteanu, dublată, desigur, de cea poetică, se dovedește de-a dreptul provocatoare, din rațiuni inclusiv – nu exclusiv! – ideologice (mai multe pagini urmăresc, de altfel, în tușe comprehensive, sistemul de relații sinuoase ale artistului cu puterea, manifestată în multiple forme: culturală, politică, ideologică șcl.). Pentru un critic de film precum Ana-Maria Plămădeală, pe deplin conștient de

atuurile, dar și de limitele metodologiei tradiționale de interpretare a produsului cinematografic, o explorare valorizatoare a acestuia presupune în primul rând alegerea unui instrumentar adaptat profilului particular al creatorului. Formula aleasă în cazul de față este de sorginte psihocritică și pune în valoare un mit personal așezat sub semnul angajării ontologice totale, dar și al rupturii indisolubile. Linia de argumentare, remarcabilă, este ancorată în cunoscutul studiu al lui Charles Mauron – *De la metaforele obsedante la mitul personal*. Acolo unde, să ne amintim, teoreticianul francez pleda pentru o metodă în patru timpi și o aplica pe creațiile lui Mallarmé, Baudelaire, Nerval și Valéry: „suprapunerea textelor revelatoare de structuri în care se exprimă inconștientul – studiul acestor structuri și al metamorfozelor acestora – interpretarea mitului personal – controlul biografic”. *Mutatis mutandis*, aceiași timpi se pot descoperi și în studiul de anvergură al criticului de artă chișinăuian.

Cele două *Compartimente*, perfect echilibrate, ale cărții, *Filmul ca împlinire a visului*, respectiv *Filmul ca fenomen al metacreației*, analizează pertinent avaturile unei istorii individuale absolut spectaculare, așezându-le deseori sub lentila psihocritică. Fiecare capitol din cele două secțiuni (*Mitul eternei revoluții*, *Mitul eternei reîntoarceri*, *Mitul eternei libertăți și mitul eternului feminin*, *Mitul geniului*, respectiv *Natura în ipostaza de alter ego*, *Eroul liric în ipostaza de alter ego*, *Muzica în ipostaza de alter ego*, *Poezia în ipostaza de superego*) îi oferă monografei prilejul unei necesare verificări întru convergență. Ceea ce presupune, prioritar, stabilirea unor obsesii artistice și minuțioasa interpretare a unor constante ideatice, nuclee și motive identitare, dragi atât poetului, cât și regizorului. Pecum, între altele: „cumplita singurătate a orfanului de tată și de patrie”, „scopul tainic de a regăsi copilăria și adolescența furate”, „patosul nealterat al romantismului revoluționar”, „obsesia stărilor extreme și a situațiilor-limită”, „un presentiment cumplit al transformării imanente a refugiului în exil” etc. etc. Abia apoi, Ana-Maria Plămădeală își poate conține observațiile în ceea ce s-ar putea

numi o veritabilă efigie artistică a acestei *personalități maximaliste*: „În focul mistuitor al ultimului deceniu al sec. XX, sfidător de antiartistic, a ars aripa poeziei, cea filmică năzuind să se ridice în cerul artei de una singură. Nu a fost însă ca Marele Artist, năpăstuit de nerecunoaștere (la Moscova, Chișinău, în România, la Hollywood), să mai aibă o șansă de revenire în unica sa patrie – creația, revenire care a devenit imposibilă din cauza aprofundării hăului dintre timpul istoric și timpul individual, Loteanu pomenindu-se părăsit, dar și scufundat în propriile sale mituri. Această uriașă pierdere de sine este o dovadă a consecințelor evadării impuse din solul fertil al neoromantismului, ce l-a și înstrăinat de matricea stilistică, prefăcându-l dintr-un cuceritor al tărâmului sublim într-un spirit rătăcitor, care nu se mai înțelegea nici cu lumea, nici cu sine...”. Dar nu înainte de a recunoaște, spre finalul demersului său recuperator, că „personalitatea creativă a lui Emil Loteanu este implantată exhaustiv în arhetipul mito-poetic al culturii românești, care generează instantaneu o idealizare și spiritualizare a lumii înconjurătoare”.

Parcurgând acest discurs avântat, cu totul îndrăgostit de obiectul său, mi-am amintit de excelentele cronici de film scrise, surprinzător, de Nicolae Steinhart – cel care se declara, într-una din *Notele necronologice de drum (septembrie 1979-martie 1980)* din uvertura pătimașelor sale *Escale în timp și spațiu*, „un *mordu du cinéma*”. În mod particular, de cronica entuziastă la capodopera lui Antonioni, acolo unde viitorul monah dădea o definiție memorabilă artei cinematografice: „un soi de *blow up*, o dezvoltare a vieții. Și o explozie, care îi dezgolește esențele, alcătuirile oculte, spre uimirea și fermecarea fericitului receptor al miracolului”. Nu am nicio îndoială că Ana-Maria Plămădeală este un asemenea *fericit receptor al miracolului* filmic, care nu uită niciodată să transforme această mirabilă „dezvoltare a vieții” într-un spectacol critic de savurat în tihnă, dar cu un cert profit intelectual.

Emanuela ILIE

LISTA AUTORILOR

BARBAS Valeria, cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: valeriabarb@yahoocom.mx

BOHANTŢOV Alexandru, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: bohantsov@gmail.com

CHIRCEV Elena, doctor, profesor, Academia de Muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, România, e-mail: elena_chircev@yahoo.co.uk

CHISELIȚĂ Vasile, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: chisvas@yahoo.com

COCEAROVA Galina, muzicolog, doctor habilitat în studiul artelor, profesor universitar, AMTAP, Chișinău.

COCIERU Mariana, doctor în filologie, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: mcocieru@mail.ru

DĂNILĂ Aurelian, doctor habilitat în studiul artelor, profesor universitar, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: aurelian340@gmail.com

GALAIU Violina, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: violinagalaiu@yahoo.com

GHILAȘ Ana, doctor în filologie, cercetător științific coordonator, Universitatea de Stat din Moldova, Chișinău, e-mail: ana_ghilas@yahoo.com

GHILAȘ Victor, doctor habilitat în studiul artelor, cercetător științific principal, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: ghilasvictor@yahoo.com

ILIE Manuela, doctor, conferențiar universitar, Universitatea Alexandru Ioan Cuza, Iași, România, e-mail: iliemma@yahoo.com

KORNIENKO Nelly, doctor habilitat, Centrul Național de Artă Teatrală „Les Kurbas”, Kiev, Ucraina, e-mail: kornienko.nelly@gmail.com

KOROLIOVA Elfrida, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: korelf@mail.ru

KRIVULIA Natalia, doctor în studiul artelor, profesor, VGIK, Moscova, Federația Rusă, e-mail: vgik-anima@yandex.ru

NAGACEVSCHI Elena, doctor în studiul artelor, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: elena.theory@hotmail.com

OLĂRESCU Dumitru, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: 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

SCARLAT Cristina, doctor în filologie, cercetător independent, Iași, România, e-mail: cristinannscarlat@yahoo.com

STEFANOVA Kalina, doctor, profesor universitar, Academia Națională de Teatru și Film, Sofia, Bulgaria, e-mail: 111@kalina-stefanova.com

TCACENCO Victoria, doctor în studiul artelor, profesor universitar interimar, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: amtap2003@yahoo.com

TIPA Violeta, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: violeta_tipa@yahoo.com

TUREA Larisa, teatrolog, Chișinău, e-mail: larisaturea@gmail.com

UNGUREANU Larisa, teatrolog, filmolog, doctor în studiul artelor, Chișinău, e-mail: lung_ro@yahoo.com

VASILE Vasile, doctor în muzică, profesor universitar, Universitatea Națională de Muzică, București, România, e-mail: basileus41@yahoo.com

ZENAN Li, masterand, China.

LIST OF COLLABORATORS

- BARBAS Valeria, Scientific Researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: valeriabarb@yaho.com.mx
- BOHANȚOV Alexandru, Doctor in the Study of Arts, Leading Researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: bohantsov@gmail.com
- CHIRCEV Elena, doctor, professor, "Gheorghe Dima" Academy of Music, Cluj, Romania, e-mail: elena_chircev@yahoo.co.uk
- CHISELIȚĂ Vasile, Doctor in the Study of Arts, Leading Researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: chisvas@yahoo.com
- COCEAROVA Galina, musicologist, Doctor Habilitat in the Study of Arts, University professor, AMTAP, Chișinău.
- COCIERU Mariana, doctor in Philology, senior scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: mcocieru@mail.ru
- DĂNILĂ Aurelian, Doctor Habilitat in the Study of Arts, professor, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: aurelian340@gmail.com
- GALAICU Violina, Doctor in the Study of Arts, Leading Researcher, Institute of Cultural Heritage of the ASM, Chisinau, e-mail: violinagalaicu@yahoo.com
- GHILAȘ Ana, Doctor in Philology, Moldova State University, Chisinau, e-mail: ana_ghilas@yahoo.com
- GHILAȘ Victor, Doctor Habilitat in the Study of Arts, Principal Researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: ghilasvictor@yahoo.com
- ILIE Manuela, Doctor, associate professor, Alexandru Ioan Cuza University, Iași, România, e-mail: iliemma@yahoo.com
- KORNIENKO Nelly, Doctor Habilitat, Les Kurbas National Center for Theatrical Arts, Kiev, Ucraina, e-mail: kornienko.nelly@gmail.com
- KOROLIOVA Elfrida, Doctor in the Study of Arts, Leading Researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: korelf@mail.ru
- KRIVULIA Natalia, Doctor in the Study of Arts, professor, VGIK, Russia, Moskow, e-mail: vgik-anima@yandex.ru
- NAGACEVSCHI Elena, Doctor in the Study of Arts, Senior Researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: elena.theory@hotmail.com
- OLĂRESCU Dumitru, Doctor in the Study of Arts, Leading Researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: patrimoniu.cultural.asm@gmail.com
- PLĂMĂDEALĂ Ana-Maria, Doctor Habilitat in the Study of Arts, Principal Researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: anamaria.plamadeala@yahoo.com
- SCARLAT Cristina, PhD in philology, independent researcher, Iași, România, e-mail: cristinannscarlat@yahoo.com
- STEFANOVA Kalina, PhD, Full Professor at the National Academy for Theatre and Film Arts, Sofia, Bulgaria, e-mail: 111@kalina-stefanova.com
- TCACENCO Victoria, Doctor in the Study of Arts, interim university professor, senior scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: amtap2003@yahoo.com
- TIPA Violeta, Doctor in the Study of Arts, Leading Researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: violeta_tipa@yahoo.com
- TUREA Larisa, teatrologist, Chișinău, e-mail: larisaturea@gmail.com
- UNGUREANU Larisa, teatrologist, filmologist, Doctor in the Study of Arts, Chișinău, e-mail: lung_ro@yahoo.com
- VASILE Vasile, doctor of music, professor, National University of Music, Bucharest, România, e-mail: basileus41@yahoo.com
- ZENAN Li, masterand, China.

**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 scris și în format electronic: Times New Roman, Font size 14, Space 1,5.

III. Materialul ilustrativ:

Materialul ilustrativ se va prezenta în formă grafică clară în format electronic (JPG sau TIF – nu mai puțin de 300 dpi). Imaginile, tabelele, graficele ș.a. vor fi însoțite de legendele corespunzătoare și de indicarea sursei de proveniență.

IV. Note și referințe bibliografice:

Notele se indică în text cu indice și se plasează la sfârșitul articolului, înainte de referințele bibliografice. Referințele bibliografice se vor conforma cerințelor CNAA din Republica Moldova. Bibliografia se amplasează după textul principal al articolului. Referințele sunt prezentate în 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, 252 p.; Axionov V. Studii muzicologice. Chișinău: Media Musica, 2012, 195 p.; Полобедова О. И. О природе книжной иллюстрации. Москва: Наука, 1973.

Articole în reviste și culegeri: Plămădeală N. Leon Donici – o conștiință antiutopică. În: Limba Română. 2002. Nr. 4-6, p. 15-24.

Documente electronice: Gavrilean B. T. Simboluri cu valențe magice. Teza de doctorat în arte vizuale. Universitatea de artă și design. Cluj-Napoca. Rezumat. 2011, 25 p.: <http://www.uad.ro/storage/Dataitems/GBT.Rezumat.Teza.Ro.pdf> (vizitat 05.02.2015).

Exemple de transliterare: Semionov V. V. Filofofiia: itog tysiacheletii. Filofofskaia psikhologiiia. Moskva: Evrika, 2000, 64 pp.; Vasil'eva S. V. Vosstanovlenie tserkovnoi sobornosti staroobriadchestva v kontekste institutsional'nykh transformatsii XX–XXI vv. In: Vestnik Buriatskogo gosudarstvennogo universiteta / Feder. agentstvo po obrazovaniuu, Buriat. gos. univ. Ulan-Ude: Izd. Buriat. gos. un-ta, 2010. Vyp. 7: Istoriia, p. 25-37.

V. Lista abrevierilor

VI. Date despre autor:

Numele, prenumele, gradul științific, titlul didactic, funcția, instituția, adresa, telefon, e-mail. Data prezentării materialului, semnătura.

Fiecare articol este însoțit de o declarație pe propria răspundere privind originalitatea studiului.

Recenzii, prezentări de cărți, personalii, antologii etc.

Materialele se prezintă în redacția autorului, dar trebuie să corespundă normelor stabilite (TNR, Font size 14, Space 1,5). Volumul maxim – 0,5 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 (0 22) 27-00-48; + 373 (0 22) 26-09-57.

E-mail: arta.redactor2@mail.ru; arta.redactor2@gmail.com;

Pagina web: www.artjournal.asm.md; www.patrimoniului.asm.md

TERMS AND CONDITIONS OF PUBLICATION OF MATERIALS IN THE JOURNAL OF ARTS, AUDIOVISUAL ARTS SERIES

Dear colleagues,
The Centre of Arts of the Cultural Heritage Institute invites you to submit materials for the *Journal of Arts 2017, Audiovisual Arts Series*.

General considerations:

The journal accepts for publication scientific papers: monographs, synthesis articles, reviews, information materials on internal and external scientific events (congresses, conferences, symposia, seminars, colloquia), chronicles, and archival documents, covering innovative topics from the field of humanities: ethnology and culturology. The *Journal of Arts, Audiovisual Arts Series* appears quarterly and is distributed free on request in all public libraries and scientific centres of the humanistic profile.

All scientific papers can be submitted in English, Romanian, and Russian.

The structure of the work shall be as follows:

I. Summary:

The main text shall be preceded by a summary in Romanian, English and Russian, each accompanied by a translation of the title and of the key words in the language of the summary. The summaries will reflect the content of the article, the basic ideas and conclusions. The summaries shall be in Times New Roman, font size 10, 1.0 space. Each summary will contain between 1000–1300 characters, including the spaces.

II. The paper:

The size of the text will be of 0.5 to 0.75 author's pages (20000-30000 characters, including spaces and punctuation signs), including the bibliography and the illustrative material. The text of the papers shall be submitted in hard (manuscript) and electronic formats: Times New Roman, font size 14, 1.5 space.

III. Illustrative material:

The illustrative material shall be presented in clear

graphic form in electronic format (JPG or TIF - no less than 300 dpi). Images, tables, graphs etc. will be accompanied by appropriate legends with the indication of the source of origin.

IV. Bibliography:

Bibliographical references shall comply with the requirements of CNAA of the Republic of Moldova. The bibliographic notes in the text shall be shown in the original. In case, titles in Cyrillic characters are used, an additional bibliography is drawn with the titles transliterated into Latin characters (according to the Library of Congress system).

The bibliography is placed after the main text of the article. The references are listed in numerical sequence, in alphabetical order.

References to the bibliographical sources are indicated in square brackets, inserted in the text, for example [8]. If certain parts of the source are quoted, the page is indicated after the bibliographic index, for example [8, p. 231].

Examples of printed publications:

Books: Buzilă V. Covoare basarabene. București: Editura Institutului Cultural Român, 2013, 252 p.; Axionov V. Studii muzicologice. Chișinău: Media Musica, 2012, 195 p.; Полобедова О. И. О природе книжной иллюстрации. М.: Наука, 1973.

Articles in journals and collections: Plămădeală N. Leon Donici – o conștiință antiutopică. In: Limba Română. 2002. Nr. 4-6, p. 15-24.

Electronic documents: Gavrilean B. T. Simboluri cu valențe magice. Teză de doctorat în arte vizuale. Universitatea de artă și design. Cluj-Napoca. Rezumat. 2011, 25 p.: <http://www.uad.ro/storage/Dataitems/GBT.Rezumat.Teza.Ro.pdf> (visited 05.02.2015).

Examples of transliteration: Semionov V. V. Filozofiya: itog tysiacheletii. Filozofskaja psikhologija. M.: Evrika, 2000, 64 p.; Vasileva S. V. Vosstanovlenie tserkovnoi sobornosti staroobriadchestva v kontekste

institutsional'nykh transformatsii XX–XXI vv. In: Vestnik Buriatskogo gosudarstvennogo universiteta / Feder. agentstvo po obrazovaniu, Buriat. gos. univ. Ulan-Ude: Izd. Buriat. gos. un-ta, 2010. Vyp. 7: Istoriya, p. 25-37.

V. List of abbreviations

VI. Information about the author:

Surname, name, scientific and didactic degree, position, institution, address, telephone, e-mail.

Date of submitting the material, signature.

Reviews, book presentations, personalii, anthologies etc.

The materials shall be presented in the author's editing, but they must meet the established standards (Times New Roman, font size 14, 1.5 space). The maximum volume – 0.5 author's pages (20.000 characters including spaces).

The deadlines for submitting materials for publication in the *Journal of Arts, Audiovisual Arts Series* is 1 June. The articles are subject to reviews by specialists in the field possessing doctoral degrees. The editorial

board claims the right to reject the materials that do not correspond to the profile of the journal and to the technical standards of publication, as well as the ones that lack scientific value or were previously published under various forms in other journals or books.

No fees are collected for publishing materials in the Journal of Arts, Audiovisual Arts Series and no honorariums are offered. Honorariums are not paid either for reviewing the materials proposed for publication.

The hard copy (manuscript) and the electronic version of the scientific works may be submitted in person or sent by post to the editor.

Address: Editorial Board – *Journal of Arts, Audiovisual Arts Series*, Cultural Heritage Institute, Centre of Arts Studies, bd. Stefan cel Mare si Sfânt, 1, office 424, office 539, MD-2001, Chisinau, Republic of Moldova.

Additional information may be requested: telephone: + 373 (0 22) 27-00-48; + 373 (0 22) 26-09-57;

E-mail: arta.redactor2@mail.ru; arta.redactor2@gmail.com;

Website: www.artjournal.asm.md; www.patrimoniu.asm.md